

Resonancias

Revista de investigación musical Vol. 26, nº51, julio-diciembre 2022





Resonancias

Revista de investigación musical Vol. 26, nº 51, julio-diciembre 2022





Nº ISSN 0717-3474

Resonancias - Revista de investigación musical vol. 26, nº 51, julio-diciembre 2022. Publicación semestral del Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Santiago - Chile. www.resonancias.uc.cl

Director Resonancias

Alejandro Vera A.

Editora Resonancias

Francisca Meza B

Comité Editorial Nacional

Natalia Bieletto (Universidad Mayor), Rodrigo Cádiz (Pontificia Universidad Católica de Chile), Laura Fahrenkrog (Universidad Adolfo Ibáñez), Karina Fischer (Pontificia Universidad Católica de Chile, Directora del Instituto de Música), Daniel Party (Pontificia Universidad Católica de Chile), Rodrigo Torres (Universidad de Chile).

Comité Editorial Internacional

Geoff Baker (Royal Holloway, University of London, Reino Unido).

Paulo Castagna (Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil /

Investigador PQ del CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil).

Nicolas Collins (School of the Art Institute of Chicago, Estados Unidos).

Ricardo Dal Farra (Concordia University, Canadá).

Heloísa de Araujo Duarte Valente (Professora titular junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação - UNIP /

Professora colaboradora junto ao Programa de Pós-graduação em Música - USP, Brasil).

Rajmil Fischman (Keele University, Reino Unido).

Rubén López-Cano (Escola Superior de Música de Catalunya, España).

Jõao Pedro Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil).

Raúl Renato Romero (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Carolina Santamaría (Universidad de Antioquia, Colombia).

Rodrigo Sigal (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, México). Susan Thomas (University of Georgia, Estados Unidos).

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid, España).

Colaboran en este número

Jaime Antezana Llanes, Javiera Benavente, Natalia Bieletto-Bueno, Alberto Díaz Araya, Leonardo Díaz-Collao, Nicole Cortés Araya, Jean Franco Daponte, Laura Fahrenkrog, David Ferreiro Carballo, Laura Jordán González, Mario Lerena, Daniel Martín Sáez, Daniel Party, José Emilio Pérez Martínez, Víctor Rondón, Pedro Rubio Olivares, Alfredo Sanz-Hervás, Javier Silva-Zurita, Ignacio Soto-Silva.

Las opiniones vertidas aquí son de exclusiva responsabilidad de sus autores y autoras.

Diseño y diagramación

Mary Paz Albornoz

Corrección de estilo y normalización

Genaro Hayden (español)

Diseño portada

Verónica Barraza

Índices y bases de datos

Web of Science (ISI) – Arts & Humanities Citation Index y Current Contents®/Arts & Humanities; Scopus; Latindex – Catálogo; RILM – Répertoire International de Littérature Musicale / RILM – Abstracts of Music Literature with Full Text (RAFT); EBSCOhost

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas UC.

Contacto: resonancias@uc.cl / Tel.: 56-2-23545098 / Fax: 56-2-23545250

Valor por ejemplar: \$6.000

Suscripción anual (dos números) envío certificado:

- Nacional \$15.000.
- América Latina y EEUU US \$40.
- Resto del mundo US \$45.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:

Cuadernos de Arte, Escuela de Arte UC, tel. 56-2-23545265

Apuntes de Teatro, Escuela de Teatro UC, tel. 56-2-23545083, www.revistaapuntes.uc.cl

	ÍNDICE	Páginas
EDITORIAL	Alejandro Vera	9
ARTÍCULOS	El jurista Giulio Capone, el cantante Ottavio Gaudioso y la defensa filosófica de la castración con fines musicales Daniel Martín Sáez	11
	Modernismos divergentes (1910-1915): las dramaturgias musicales del "malogrado" Usandizaga Mario Lerena	35
	Una historia interminable: dos siglos de propuestas para solucionar en el clarinete las molestias de una nota indómita Pedro Rubio Olivares y Alfredo Sanz-Hervás	63
	Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical Javiera Benavente y Daniel Party	97
	Esto (sí que) <i>no es Hawaii</i> : radios libres, contracultura, subcultura y música <i>underground</i> en el Madrid de la Movida (1976-1989)	119
	José Emilio Pérez Martínez	
	Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy Laura Jordán González	147
	Resonancia de bronces. Organizaciones y maestros de música en La Tirana (1970-2000)	171
	Alberto Díaz, Nicole Cortés, Jean Franco Daponte y Jaime Antezana	
	La representación de la espiritualidad mapuche en la música popular: el caso de Anklaje	201
	Javier Silva-Zurita, Ignacio Soto-Silva y Leonardo Díaz-Collao	

		Páginas
DOCUMENTOS	"No quieren ser cantores porque no se pueden sustentar": petición de los indios cantores de Cotagaita (Audiencia de Charcas, 1628)	223
	Laura Fahrenkrog	
	De sonidos y naturaleza. Epistemologías aurales y nueva constitución para Chile	233
	Natalia Bieletto-Bueno	
~		
RESEÑAS	Consuelo Pérez Colodrero. Ramón Mª Montilla Romero (1871-1921). Un compositor andaluz de la época de la Restauración. Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2020, 232 páginas. ISBN 978-84-338-6344-7.	243
	David Ferreiro Carballo	
	Gonzalo Delgado, Sonia. Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music. Edition Reichenberger, Kassel, 2021.	249
	Víctor Rondón	
AUTORES		255
POLÍTICA EDITORIAL		261

Editorial

A diferencia del número anterior, que excepcionalmente tuvo como protagonista a la música clásica, el número 51 retoma el perfil más característico de la sección de artículos de *Resonancias* que da cabida a diferentes tipos de música. Quienes se interesen por el mismo encontrarán estudios sobre épocas diversas, desde el siglo XVII hasta el presente; relativos a expresiones variadas de la música popular, tradicional y escrita, tanto en el ámbito urbano como rural; y con enfoques de corte filosófico, sociológico e histórico, combinados con otros que prestan una mayor atención a los aspectos técnicos y sonoros del hecho musical.

Pese a esta variedad, es posible dividir dicha sección en tres grandes bloques. El primero, compuesto por tres artículos, se relaciona con la música de tradición escrita. Daniel Martín Sáez aporta nuevas perspectivas sobre la manera dual en la que el acto de castración era entendido en la Italia del siglo XVII: en términos generales, era percibido de forma negativa y condenaba a quien lo padecía a la marginación; sin embargo, si se hacía con fines musicales era aceptado y podía constituir incluso una forma de ascenso social. Mario Lerena, por su parte, aporta nuevas luces sobre el compositor español José María Usandizaga (1887-1915). Mediante el estudio de borradores y materiales inéditos, el autor demuestra su adscripción al modernismo y lejanía con el nacionalismo, lo que no le impidió incorporar elementos pintorescos relacionados con el contexto local y trascender la ópera para acercarse a expresiones musicales afines a la zarzuela y la opereta. Este primer bloque concluye con el artículo de Pedro Rubio Olivares y Alfredo Sanz-Hervás, dedicado a un asunto mucho más concreto y escrito desde la perspectiva del músico práctico: las dificultades de digitación, emisión y afinación que provoca en el clarinete el Si bemol de la tercera línea del pentagrama. El texto recorre las diferentes alternativas de solución que se han propuesto desde el siglo XIX sin que ninguna haya sido aceptada, quizá porque, si bien resuelven el problema mencionado, añaden también otros no menores y complejizan en exceso la mecánica del instrumento.

El segundo bloque se relaciona con la música popular desde la década de 1970 hasta nuestros días. El artículo de Javiera Benavente y Daniel Party aborda la propuesta artística de una comparsa creada en 2009 en Santiago de Chile para homenajear al cantautor Víctor Jara en el día de su funeral. Esta agrupación, que continúa activa en eventos de carácter político y cultural, hace uso de elementos musicales y coreográficos procedentes de la fiesta de La Tirana, celebrada el 16 de julio de cada año en el pueblo del mismo nombre, ubicado en el norte de Chile. Según el texto, su performance combina elementos originales de la fiesta con rasgos urbanos, en una estética respetuosa de la tradición pero no purista, que en parte refleja la propia obra del cantautor homenajeado. José Emilio Pérez Martínez, por su parte, estudia el rol de las radioemisoras libres en el Madrid de "La movida", término utilizado para designar a la cultura juvenil de la época postfranquista. Tras revisar su programación, el autor sostiene que dichas radioemisoras dieron cabida a expresiones musicales marginales y ajenas a las lógicas del mercado, poco consideradas por quienes han estudiado dicha época de la historia española. Este segundo bloque se cierra con el artículo de Laura Jordán, que estudia la performance vocal del cantautor Mauricio Castillo (Chinoy). Por medio de espectrogramas y fuentes hemerográficas, entre otras, la autora sostiene que la voz de Chinoy encarna un tipo de masculinidad "vulnerable" que, si bien no resquebraja las distinciones sexo-genéricas tradicionales, pone en evidencia algunas de sus fisuras.

En el que podría considerarse como el tercer y último bloque de esta sección predomina el enfoque etnográfico. Alberto Díaz Araya, Nicole Cortés Aliaga, Jean Franco Daponte y Jaime Antezana Llanes aportan nuevos datos respecto al rol de las bandas de bronces en la mencionada fiesta de La Tirana, durante las tres décadas finales del siglo XX. Su artículo se concentra en la agencia de diversos maestros que contribuyeron a la creación de nuevas agrupaciones y repertorios devocionales. Estos combinan la música popular y religiosa, lo que los convierte en vehículo tanto de goce como de devoción. Finalmente, el artículo de Javier Silva-Zurita, Ignacio Soto-Silva y Leonardo Díaz-Collao estudia al grupo de música popular Anklaje, fundado en 2010 en la ciudad de Castro en la isla de Chiloé, al sur de Chile. Partiendo de la hipótesis de que la música popular permite entender las formas en las que las sociedades contemporáneas se vinculan con sus pueblos originarios, los autores concluyen que el grupo representa lo mapuche de una manera lejana a los esencialismos, que incorpora ideas panindigenistas.

Este interés por los pueblos originarios de Sudamérica está presente también en los dos textos que integran la sección de documentos, pese a sus notorias diferencias en términos de enfoque y contenido. El primero, de Laura Fahrenkrog, da a conocer un documento de 1628 que contribuye al conocimiento de los indios cantores en el Virreinato del Perú y más concretamente en el pueblo de Cotagaita, cercano a Potosí. Entre otras cosas, el expediente cuestiona las ideas actuales acerca de la privilegiada situación de los indios cantores en la época, pues los firmantes se quejan de no poder trabajar en las minas o al servicio de españoles a fin de paliar sus precarias condiciones de vida. El segundo, escrito por Natalia Bieletto-Bueno, reflexiona en caliente sobre la propuesta de nueva constitución para Chile que fue rechazada en el plebiscito de salida celebrado el 4 de septiembre de 2022. Para la autora, la idea contenida en el artículo 127 y siguientes de reconocer que la naturaleza tiene derechos refleja la cosmovisión nativa ancestral que la reconoce como una entidad sintiente. Desde su punto de vista, esta cosmovisión conlleva formas de escucha más atentas a los sonidos naturales y lejanas al racionalismo moderno, lo que explicaría, en parte, que aún no logre concitar un apoyo transversal en la ciudadanía. Desde luego, el texto de Bieletto constituye uno más entre los muchos por venir en relación con un proceso aún abierto, pues en este preciso momento el congreso chileno se encuentra definiendo la modalidad a emplear para la redacción de una nueva propuesta constitucional.

El número 51 concluye con dos reseñas. En la primera, David Ferreiro Carballo comenta el libro de Consuelo Pérez Colodrero sobre el compositor andaluz Ramón María Montilla Romero (1871-1921). En la segunda, Víctor Rondón hace lo propio con el reciente libro de Sonia Gonzalo sobre el rol de Santiago Kastner (1908-1992) en el estudio y la promoción del repertorio ibérico para teclado.

Alejandro VeraDirector
Revista *Resonancias*

R

El jurista Giulio Capone, el cantante Ottavio Gaudioso y la defensa filosófica de la castración con fines musicales

Daniel Martín Sáez Universidad de Salamanca dmartinsaez@hotmail.com

Resumen

La consideración teórica de la castración con fines musicales apenas ha recibido atención hasta ahora. En general, se afirma que los países cristianos condenaron dicha práctica desde que se empezó a extender en el siglo XVI, aunque al mismo tiempo las instituciones eclesiásticas y civiles no dejaran de contratar a cantantes castrados durante cuatro siglos. Los argumentos en contra de la castración de cantantes aparecen en la obra de teólogos como Francisco Farfán, Fabio Incarnato, Alonso de Vega, Pedro de Ledesma, Juan Machado de Chaves, Théophile Raynaud, Antonio Diana, Enrique de Villalobos y Martín de Torrecilla, entre muchos otros, hoy prácticamente desconocidos. Pero también existieron eminentes teólogos que defendieron la legitimidad de dicha práctica, como Miguel Bartolomé Salón, Gregorio Sayro, Juan Gil Trullench, Zaccaria Pasqualigo y Tommaso Tamburini. En este artículo abordamos el contexto filosófico, teológico, médico y jurídico en que surgió este debate, prestando especial atención a la defensa realizada por el jurista napolitano Giulio Capone, motivada por el escándalo de un caso real ocurrido en Nápoles en 1670, cuando se intentó negar una canonjía a un cantante llamado Ottavio Gaudioso por su condición de castrado. Este contexto resulta esencial no solo para comprender una práctica musical que pervivió durante cuatro siglos en los territorios cristianos, sino también para profundizar en nuestra idea del cuerpo, la sexualidad, el matrimonio, el éxito social y la vida religiosa.

Palabras clave: castración, teología, derecho, medicina, filosofía, musicología.

The jurist Giulio Capone, the singer Ottavio Gaudioso and the philosophical defense of castration for musical purposes

Abstract

So far, the theoretical consideration of castration for musical purposes has received little attention. In general, it is stated that Christian countries have condemned this practice since it began to spread in the 16th century. However, at the same time, they did not stop hiring castrated singers for four centuries, both in civil and religious institutions. The arguments against the castration of singers appear in the work of theologians such as Francisco Farfán, Fabio Incarnato, Alonso de Vega, Pedro de Ledesma, Juan Machado de Chaves, Théophile Raynaud, Antonio Diana, Enrique de Villalobos, and Martín de Torrecilla, among many others, today practically unknown. But some eminent theologians also defended the legitimacy of

this practice, such as Miguel Bartolomé Salón, Gregorio Sayro, Juan Gil Trullench, Zaccaria Pasqualigo, and Tommaso Tamburini. This article addresses the philosophical, theological, medical, and legal context in which this debate arose, paying particular attention to the defense made by the Neapolitan jurist Giulio Capone. He was motivated by a scandal in Naples in 1670 when an attempt was made to deny a canonry to the singer Ottavio Gaudioso because of being castrated. This context is essential not only to understand a musical practice that survived for four centuries in Christian territories but also to deepen our understanding of the body, sexuality, marriage, social success, and religious life.

Keywords: Castration, Theology, Law, Medicine, Philosophy, Musicology.

Introducción

La investigación acerca de los castrados y su papel en la historia ha experimentado un notable auge en los últimos tiempos. Además de los estudios generales, se han publicado monográficos especializados sobre el fenómeno en la Antigüedad, en el Imperio romano, en la Europa medieval, en el Imperio bizantino, en el Imperio otomano, en el mundo musulmán y en el Imperio chino, entre muchos otros (baste citar Scholz 2001; Tougher 2002, 2009, 2013; Kuefler 2001; Hathaway 2018; Hamzic 2016; Henry Tsai 1996; Höfert, Mesley y Tolino 2018). A ello hemos de sumar los estudios musicológicos sobre cantantes castrados (entre los monográficos véase Barbier 1989; Medina 2011; Feldman 2015; Crawford 2019; sobre figuras concretas véase Berry 2011; Freitas 2014; Howard 2014; Barbier 1994; Cappelletto 1995). Sin embargo, en el caso de la música aún queda mucho por hacer. Seguimos careciendo de un estudio general sobre el fenómeno que abarque su origen y desarrollo atendiendo a su verdadera amplitud geográfica, que no solo incluye los diversos países de Europa, sino también de América. La mayoría de investigaciones se centra en el caso de Italia o en cantantes italianos vinculados a la historia de la ópera, quedando en la sombra gran parte de su desarrollo en los centenares de instituciones eclesiásticas y civiles en que tuvo lugar.

Esto se debe, en parte, a la dificultad de acceder a fuentes fiables desde un punto de vista historiográfico. Durante el tiempo en que los castrados desarrollaron su labor, a partir del siglo XVI, la Iglesia mantuvo una posición ambigua sobre la castración. Al mismo tiempo que la consideraba una mutilación impía, inmoral e ilegal, intensificó la contratación de cantantes castrados en sus capillas, donde llegaron a ocupar un lugar preeminente. Durante al menos cuatro siglos, esto requirió todo un sistema productivo de cantantes castrados en el que estuvieron involucradas múltiples instituciones religiosas, políticas, jurídicas y médicas. Solamente en 1903, cuando el fenómeno ya había decaído notablemente, el papa Pío X negó esta posibilidad de manera explícita, estableciendo que "si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la Iglesia" (*Tra le sollecitudini*, V, 13).

La condena genérica de la castración hizo que sus promotores y artífices actuasen de un modo clandestino u oficioso durante cuatro siglos. Como afirmaba Charles Burney en el siglo XVIII, tras visitar distintas ciudades italianas, "la operación es tan opuesta a la ley en todos estos lugares, así como contra la naturaleza, que todos los italianos se avergüenzan de ella y en cada provincia te derivan a alguna otra" (Burney 1771, 302). De igual modo, los castrados raramente reconocían haberse sometido a la orquiectomía con el fin de mantener su tesitura de voz, y

no solo porque constituía un delito, sino también porque delataba su bajo origen social. Por ello, inventaban todo tipo de excusas vinculando la operación a enfermedades o accidentes. Como afirma Benedetto Marcello en 1720, no puede faltar a un castrado "algún buen amigo que hable en su favor en las reuniones" asegurando que viene "de civil y honorable familia" y que debió "someterse a la incisión con motivo de una peligrosísima enfermedad" (Marcello 2001, 106). Por el mismo motivo, no es fácil encontrar una justificación de la castración con fines musicales en el periodo indicado, lo cual dificulta enormemente la comprensión de su implantación y aceptación en los diversos países cristianos.

Sin embargo, la historia de la castración demuestra que esta práctica ha estado profundamente arraigada en la cultura europea durante milenios, despertando todo tipo de justificaciones teológicas, filosóficas, políticas, jurídicas y médicas. Como intentaremos argumentar, el caso de la castración con fines musicales no fue una excepción. De hecho, incluso en las condenas se advierte que se trataba de un fenómeno admitido por diversos motivos, aunque la mayoría de ellos raramente se pusiera por escrito. Nuestro objetivo final es aclarar los presupuestos de esa defensa, así como su valor para entender el fenómeno de los cantantes castrados y distinguirlo de otros hechos históricos ligados a la castración, analizando para ello el único texto conocido hasta la fecha donde esta práctica se defiende por extenso y de un modo sistemático, recurriendo a razonamientos filosóficos, teológicos, jurídicos, médicos, políticos e históricos.

El texto en cuestión forma parte de la obra latina *Disceptationes forenses*, ecclesiasticae, civiles, et morales (1676) del jurista napolitano Giulio Capone, una obra monumental donde se tratan decenas de casos legales, incluyendo entre ellos la defensa del cantante castrado Ottavio Gaudioso, a quien se intentó negar una canonjía apelando a su condición de castrado en 1670. Las cuestiones relativas a su caso conforman, en la práctica, un tratado completo sobre la castración que puede leerse de forma independiente, donde Capone defiende el derecho de Gaudioso a la canonjía. Las propias figuras de Capone y Gaudioso tienen un doble interés, pues no solo se trata de personajes casi desconocidos en los estudios musicales, sino también de personas que ejercieron su labor en Nápoles, lugar donde la castración de músicos parece haber sido especialmente intensa y en el que se educaron algunos de los cantantes más famosos de su tiempo.

La defensa constituye un documento excepcional en el conjunto de las fuentes sobre la castración, tanto por mantener una postura favorable a su práctica con fines musicales como por su erudición y el carácter filosófico de sus planteamientos. Para comprenderlo, desarrollamos este artículo en tres partes. En primer lugar, analizamos el tratamiento de la castración como tal en la especulación teológica y jurídica, acudiendo para ello a diversos tratados escritos durante la época de los cantantes castrados, entre los siglos XVI y XIX, tanto en latín como en lenguas romances. En segundo lugar, abordamos los argumentos en contra de su práctica con fines musicales, que tampoco han sido estudiados con detenimiento. Finalmente, exponemos la apología de Giulio Capone a favor de esta práctica dentro del contexto descrito, sin olvidar mencionar algunos precedentes.

Inhábiles, estériles, impotentes: ni esposos ni padres ni amantes

La castración ha recibido muchos nombres a lo largo de la historia. Del griego derivan las voces espadón (σπάδων) y eunuco (εὐνοῦχος), que pasaron al latín como *spado* y *eunucho*. Otros

derivan directamente del latín, como castrado (*castratus*), capón (*capo*) evirado (*eviratus*) o semivarón (*semivir*), entre muchos otros que pasaron a las lenguas romances. Aunque en general se utilizan como sinónimos, a veces pueden llegar a adquirir significaciones diversas. De algunos tratados se deduce, por ejemplo, que los espadones serían preferentemente aquellos que no han sido castrados de forma artificial o por razones externas, sino que nacieron con algún defecto o fueron operados por razones médicas o accidentales. Los eunucos, por el contrario, serían quienes fueron castrados al nacer para ejercer un oficio, como los esclavos de los harenes. Los castrados, por último, abarcarían el resto de situaciones posibles, incluyendo a quienes fueron castrados en la pubertad para mantener la tesitura aguda de su voz.

Aunque estas distinciones son a menudo difíciles de establecer, puede rastrearse en los tratados hasta qué punto tuvieron consecuencias prácticas, sobre todo entre los siglos XVI y XIX, en que los cantantes castrados ocuparon importantes espacios de poder en el mundo cristiano. Dado que el derecho canónico determinaba la vida de múltiples territorios a lo largo y ancho del globo, incluyendo la América hispana, son sobre todo los teólogos y juristas católicos los que se enfrentan a este problema. Así, la mayoría admite que los espadones puedan adoptar hijos, negando este derecho a los castrados: "el castrado no puede adoptar porque, aun habiendo previamente sido capaz por naturaleza" se ha incapacitado "con el arte" (Pozzo 1697, 207).¹ La distinción entre naturaleza y arte puede parecer abstrusa, pero es la misma que se ha utilizado durante siglos para condenar situaciones como el aborto o el suicidio, ambos interpretados como actos antinaturales, inmorales e impíos precisamente por realizarse de forma voluntaria. Como veremos, la distinción deriva de la idea de libre albedrío, que sirve para responsabilizar a los hombres de sus actos.

Ciertamente, la categoría de impotentes o inhábiles se aplica de un modo genérico a todos los castrados, planteando el problema de si tenían derecho a casarse o no. Hasta 1587 no hubo un consenso al respecto. De acuerdo con la tradición paulina recogida por Santo Tomás, el matrimonio no sólo estaba concebido "contra la disminución de la especie", sino también "contra la concupiscencia personal" (*Suma*, III, q. 65, a. 1). Esto hacía posible el matrimonio de los castrados que pudieran mantener relaciones de penetración, aunque a menudo también se exigía que pudieran producir verdadero semen. Sin embargo, las discusiones se zanjaron de raíz en 1587, cuando Sixto V publicó su carta *Cum frequenter* (1587) negando esta posibilidad, con el argumento de que los castrados sólo podían casarse con "intención libidinosa".

También Capone acepta la condena de Sixto V: "Acertadísima es la conclusión de que los eunucos son inhábiles para contraer matrimonio" (Capone 1676, CCXXIV, 1),² repitiendo los tópicos de la época sobre la generación, así como el hecho de que este tipo de unión se expone al "peligro de la cópula fornicadora", que es "contra natura" (6), pues "la cópula en el matrimonio sólo es lícita cuando tiene como fin la descendencia" (17). Esto explica que la prohibición se aplique a quienes carecen de ambos testículos, pero no a quienes sólo carecen de uno. Como afirma el teólogo franciscano Enrique de Villalobos, "hablamos en esta resolución de los que son castrados de ambos lados", pues "si no son más que de uno, vale su matrimonio, que todavía quedan aptos para la generación" (Villalobos 1636, 382).

^{1. &}quot;Il Castrato non può adottare, perche, quantunque fosse stato prima habile per natura, nulladimeno, castrato che sia intieramente, rimane inhabile con l'arte". Todas las traducciones son mías salvo que se indique expresamente lo contrario.

^{2.} Citamos en todo momento la enumeración del original.

La condena también supuso negarles su condición de amantes. Aunque se acepta que, desde el punto de vista del derecho natural, nada impediría que un castrado se casara si fuera capaz de vivir castamente con su mujer, la condena aparece como la mejor solución, pues este tipo de matrimonio "no tiene ninguna utilidad para la Iglesia" (17). La única alternativa es que los castrados vivan con mujeres de forma casta, como si fueran hermanos, alejados de toda "cópula inútil y fornicaria", como la denomina otro teólogo (San Juan 1642, 995). El dominico Pedro de Ledesma insiste en que, si se llegara a tal situación, los convivientes "no se pueden abrazar, o tocar, o besar impúdicamente" (Ledesma 1617, 513).

Esto se aplica en general a cualquier unión en la que no sea posible tener hijos. Francisco Farfán, en sus Tres libros contra el pecado de la simple fornicación, incluye a los castrados junto a "los viejos" y los mozos de complexión "débil y fría" que "no pueden pagar la deuda matrimonial", aseverando que ninguno de ellos puede "sin pecado llegarse a mujer, de suerte que están necesitados a guardar siempre continencia" (Farfán 1585, 809). Villalobos incluye en esta lista a "la mujer que es tan estrecha que no puede ser apta para el acto conyugal sin peligro de muerte" (Villalobos 1636, 380). Sin embargo, dentro de los inhábiles, los castrados resultan ser especialmente ineptos para el matrimonio. Villalobos aclara que los estériles pueden casarse "porque son aptos para la cópula, lo cual basta, y consta del uso de la Iglesia, en la cual nunca se vio disolverse el matrimonio por ser los casados estériles" (Villalobos 1636, 382). Esto nos enfrenta a una aparente contradicción, pues no existe una relación directa entre castración y aptitud para la cópula, lo cual nos obliga a remitirnos de nuevo a la citada diferencia entre naturaleza y arte. El problema es que los castrados, como explica Capone, no son impotentes per se, sino per accidens (Capone 1676, CCXXV, 10).³ De hecho, por razones teológicas muy precisas, los estériles nunca pierden "la esperanza de tener sucesión, como se vio en la antigua Ana, madre de Samuel, y en Santa Isabel, madre de San Juan Bautista" (Echarri 1770, 263). Se sobreentiende entonces que, en el caso de los castrados, la carencia de testículos corta de raíz esta posibilidad.

A ello se une que, para muchos médicos de la época, los castrados no eran ni hombres ni mujeres, sino "un tercer género de seres humanos" [tertium genus hominum], como afirma Paolo Zacchia, debido a los cambios fisiológicos producidos por la operación, que en general derivan en ausencia de barba, piel fina, facciones femeninas, voz aguda, etc., así como en un desarrollo anímico considerado anti-masculino (Zacchiae 1651, 100). Los médicos proyectan sobre los castrados toda la misoginia de la época, considerándolos seres afeminados, débiles, lascivos, etc. Siguiendo una antigua tradición galénica, ligada a la teoría de los cuatro humores o temperamentos, esto se achaca a la ausencia de calor testicular. Juan Huarte de San Juan, que en su Examen de ingenios (1575) ya considera la música como la "profesión ordinaria" de un castrado, afirma que los testículos son incluso más importantes que el corazón, no solo para el desarrollo de la fisiología varonil, sino también para el ingenio, razón por la cual el castrado llega a ser "de peor condición y más mísera que si fuera mujer". De hecho, asegura que los castrados suelen ser "rudos" en el ámbito musical, pues "la música es obra de la imaginativa, y esta potencia pide mucho calor, y ellos son fríos y húmedos" (San Juan 1989, 619-620).

Esto refuerza la idea de que un castrado no puede ser esposo y padre de familia, con todo lo que ello supone desde un punto de vista social y jurídico. Además del matrimonio y la adopción, se les niega la posibilidad de hacer testamento o recibirlo, así como de participar

^{3. &}quot;Non sunt per se impotentes ad propagandam speciem, sed per accidens tantum".

en la guerra. Capone ridiculiza el hecho de que muchos estudiosos, apelando a la raíz común de las palabras testar y testículo, afirmen que "en el testamento se requieren los testículos" [in testamento requiruntur testes] (Capone 1676, CCXXIII, 1). Estas teorías pueden sonar hoy desfasadas, pero la centralidad de los testículos para el desarrollo de la especie se mantuvo hasta el siglo XX. Baste recordar al doctor Serge Voronoff y su promesa de rejuvenecer a los hombres implantándoles los testículos de un chimpancé, que llevó a tantos varones a su consulta para realizarse dicho trasplante (Nanninga 2017, 61-62).

En esto los castrados se encuentran incluso por debajo de los hermafroditas, a quienes, al menos, se les permitía adjudicar el sexo que prevaleciera. Según Villalobos, "si en el hermafrodita prevalece un sexo, puede contraer matrimonio según aquel sexo". Para determinar qué sexo prevalece, en la época se tuvieron en cuenta distintas variables. Villalobos se limita a afirmar que "prevalece más el sexo por donde orina", pero la diferencia con los castrados deriva nuevamente del problema de la generación (Villalobos 1636, 387). En palabras de otro tratadista, "el sexo que más prevalece" es el que "tiene aptitud para la cópula" (Horozco 1635, 532). Si no prevalece uno más que otro, aún existe una solución: la persona "debe escoger el sexo que quiere usar" jurando "no usar el otro", pues de hacerlo "pecará mortalmente" (Villalobos 1636, 387; cf. Berardi 1791, 273; sobre los hermafroditas y el matrimonio véase Hervada Xiberta 1958). En esta última restricción puede verse hasta qué punto era esencial tener *un* sexo entre las *dos* opciones viables. Los castrados constituyen así una excepción en el conjunto de los sexos, pues ya no tenían elección o, mejor dicho, habían elegido de forma irreversible no ser ni una cosa ni la otra.

La dicotomía entre dos sexos y la imposibilidad de situar a los castrados en ella responde a una tradición muy antigua. Ya en la *Historia Augusta* podemos leer que, para Alejandro Severo, los eunucos conformaban "una tercera clase de hombres a la que no debían mirar ni emplear para su servicio los varones ni casi tampoco las mujeres de la nobleza" (*Historia Augusta*, 23, 7). Igualmente, el poeta Claudiano aseguraba que la castración de los niños "saca de los dos órganos el fuego fértil de su cuerpo y con un solo corte le arrebata su función de padre y su nombre de marido" (*Contra Eutropio*, I, 50). Los teólogos católicos se limitaron a seguir esta tradición, aunque interpretándola de un modo nuevo. Esto nos introduce en el problema de la mutilación, considerada entre los delitos más graves por la Iglesia católica.

El delito de la mutilación del cuerpo y su condena en términos generales

Para definir la mutilación, se sigue la tradición aristotélico-tomista. De Aristóteles se deduce que una mutilación implica quitar una parte formal a una substancia sin que esta desaparezca (*Met.* 1024a); de Santo Tomás, que se trata de un acto antinatural e impío, pues el cuerpo ha sido "instituido por Dios" y debe estar "íntegro en todos sus miembros", siendo "contrario a la naturaleza el que le falte alguno" (*Suma*, II, a. 65, a. 1). Es importante recordar que la teología católica sacraliza el cuerpo humano, esencial para comprender el misterio de la Trinidad. Sin cuerpo no hay encarnación ni eucaristía ni resurrección, pero tampoco hay sexo, esencial para la procreación y el amor al prójimo, tanto filial como matrimonial. El derecho canónico compara la mutilación con el homicidio y lo considera motivo suficiente para negar las órdenes religiosas a quien lo practica, salvo en casos muy determinados (*Corpus iuris canonici*, D. 1, LV, C. IV-XI). Como afirma Villalobos, "igualó el derecho el que mutila a otro con el que le mata, que el que le mutila justa, o injustamente, también queda irregular, como el que le mata". De

hecho, no todos los miembros del cuerpo tienen la misma importancia. Villalobos distingue algunos de ellos por su valor moral, citando en primer lugar los testículos:

Se han de llamar miembros aquellas partes del cuerpo orgánico que si faltasen diríamos que el cuerpo estaba mutilado, según estimación moral; y así son los testículos, los dedos, y las orejas, los pechos, o tetas.

Por esta razón, "los eunucos se cuentan entre los mutilados en derecho" y se les aplica la pena correspondiente (Villalobos 1636, 550). Como veremos, esta será la causa principal de discordia en el caso de Ottavio Gaudioso, pues en general solo se permite la castración cuando se realiza por razones médicas o de supervivencia. Como afirma Alonso de Vega en su *Espejo de curas* (1602), la castración es lícita "si le cortaren los médicos la bolsa de los compañones, o la virga pudenda [sic], por causa de enfermedad". Pero incluso aquí hay un importante matiz, pues si la enfermedad ha sido contraída por un acto sexual ilícito, tampoco está permitida: "si no fuere que tal enfermedad le haya venido de coito ilícito fornicando, por el mal gálico o napolitano, que en nuestro español quiere decir mal de bubas [= sífilis] u otro semejante" (Vega 1602, 122).

Esto excluye también la castración por razones religiosas. Las ideas cristianas de castidad, continencia, mortificación de la carne, etc., no incluyen en ningún caso la castración, ni siquiera como pena contra los delitos sexuales. Aunque en Mateo 19:12 parece enaltecerse a aquellos que "se castraron a sí mismos por el Reino de los Cielos", esto se interpretó en un sentido metafórico. El celibato es más espiritual que físico y ha de poderse cumplir sin acudir a medios externos. En palabras de Santo Tomás, "en ningún caso es lícito amputar un miembro por evitar un pecado", puesto que "el pecado está sometido a la voluntad" (*Suma*, II, q. 65, a. 1). De hecho, también este tipo de castración impide la ordenación. Así lo explica el teólogo napolitano Fabio Incarnato en su *Scrutinio sacerdotale* (1588):

No está prohibido promocionar a quien sea castrado porque nació eunuco o por enfermedad o por fuerza, pero quien espontáneamente, y sin ninguna causa justa, se castrase, debe ser apartado de poder tomar las órdenes. Incluso aquellos que, para reprimir las tentaciones de la carne, se cortaron los genitales, son irregulares, pues estas personas no tienen ninguna razón justa para castrarse, dado que con la virtud debería repugnarle el vicio carnal (Incarnato 1588, 38).

Esta es una opinión generalizada (e. g., Stillingfleet 1685, 93). Como afirma Alonso de Vega en su citado *Espejo de curas*:

El que lo hace, aunque sea por causa de continencia, pensando que hace servicio a Dios, hace mal, y se pone a peligro de matarse, como hizo cierto hermano, por temor de la incontinencia, y por tanto es irregular, cuanto a las órdenes que se han de recibir y suspenso cuanto a las recibidas (Vega 1602, 122).

Que esto se aplicase con mayor o menor dureza en la práctica es otra cuestión. Pedro de Ledesma, en su obra sobre los sacramentos, tras exponer los típicos argumentos contra la ordenación de quienes se castran "para reprimir la concupiscencia", añade el siguiente matiz: "verdad es que, si este tal lo hizo pensando en que hacía servicio a Dios, se ha de dispensar con él más fácilmente, porque parece que tiene alguna excusa" (Ledesma 1617, 390). Pero

en general los textos se muestran bastante estrictos con la autocastración, que además se considera especialmente grave debido a su mayor peligrosidad [maius delictum videtur, cum se castraverit, quia maiori periculo mortis se obiicit] (Capone 1676, CCXXI, 26). De hecho, esta llega a considerarse ilícita incluso cuando se trata de enfermedades crónicas. El cirujano Francisco Puig, en un discurso pronunciado en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona en 1783, afirma que "ni aún para curar de ciertas enfermedades crónicas es lícita la castración", recordando el caso de un eclesiástico que perdió una prebenda "por haberse castrado para curar de la lepra" (Puig 1783, 24). Como luego veremos, la idea proviene de una creencia común según la cual "los eunucos son inmunes a la lepra" (Capone 1676, CCXXV, 7).

Esse novum Satanae artificium. La condena de la mutilación con fines musicales

Por el mismo motivo debía condenarse la castración con fines musicales, realizada con permiso de los padres durante la pubertad de sus hijos para mantener la tesitura aguda de su voz, como demuestran tantos casos desde Italia hasta la América española. El religioso Juan Machado de Chaves, desde Perú, se pregunta explícitamente en su *Perfecto confesor y cura de almas* (1646) si es lícito que los padres castren a sus hijos "para que conserven la buena voz". Tras recordar que "el que se atreve a castrar a algún hombre libre o esclavo comete delito de homicidio, y debe ser castigado con pena de muerte", apunta que el caso de la música es "gravemente dudoso entre los doctores". Chaves se ve obligado a contemplar la posibilidad de lograr esas voces "para el culto divino de la Iglesia", pero recuerda que la castración trae aparejadas muchas "incomodidades" y "peligros del alma" (Chaves 1646, VI, 7, trat. 6, doc. XVI, p. 477).

Aunque Chaves no aclara cuáles son estos peligros, podemos deducirlos de otras fuentes. El teólogo Antonio Diana cita entre los *animae pericula* el que seguramente fue el más importante de ellos: la ardiente inflamación de la libido supuestamente causada por la castración (Diana 1667, 409). De ahí que tanto Chaves como Diana se inclinen por condenarla. En palabras del primero, "el servicio de la Iglesia que resulta de la voz no es tan considerable que se deba preferir una cosa tan ajena de la naturaleza", aunque también contempla la posibilidad de afirmar "lo contrario" si se hace "sin peligro de la vida y con consentimiento del hijo" (Chaves 1646, VI, 7, trat. 6, doc. XVI, p. 477). Por supuesto, la castración para obtener cantantes de ópera ni siquiera se contempla.

La condena afecta también a los hijos. En su *Compendium absolutissimum omnibus curam animarum* (1649), el teólogo Martino Bonacina afirma que a los cantantes que dieron su consentimiento deberían negársele las órdenes por este motivo: "Quien a sí mismo se ampute los testículos o permita que se los amputen para el canto o por razones de castidad, es irregular" (Bonacina 1649, 345-346).⁵ También Martín de Torrecilla recoge este planteamiento. Incluso si los hijos dan su consentimiento, la castración no debe admitirse, ni siquiera pensando en un posible beneficio económico, y no solo por los problemas anímicos que supondría, sino también porque existen otras muchas formas de ganarse la vida y se estaría negando al niño la libertad de "elegir su estado de vida", empezando por que la propia Iglesia le impedirá casarse

^{4. &}quot;Varia animae pericula hinc consequi solent, cum tales ardentius libidine inflammantur, & ad concubitum impatientissime feruntur".

^{5. &}quot;Qui sibi virilia, vel testes amputavit, vel amputari permisit causa cantus, vel etiam castitatis, est irregularis".

u ordenarse. Torrecilla no oculta su repugnancia al afirmar que, con la castración, "no solo se quita la libertad" sino que se hace "con una circunstancia gravísima, aborrecida *per se* de la misma naturaleza", según los argumentos expuestos contra la mutilación. La castración con fines musicales resulta negada de un modo taxativo: "pecaría gravísimamente el padre que castrase a su hijo por dicho fin" (Torrecilla 1691, 374). De hecho, ni siquiera el bien superior de la Iglesia justificaría esta mutilación. Torrecilla reproduce en este punto los argumentos críticos de Chaves:

El servicio de la Iglesia, que resulta de la voz, no es bien de tanto momento que por él se haya de hacer una cosa tan ajena *per se* de la naturaleza, cuando ni por la salud espiritual ni por evitar el peligro del ánima es ello lícito, ni lo permiten los Sagrados Cánones, como consta de la Constitución de Sixto Quinto, y de otros Derechos, según dicho Machado; siendo así que estas causas son de mucho mayor momento, mucho más considerables y de mucho mayor peso, que la de conservar el canto de la Iglesia (Torrecilla 1691, 374).

Otra cuestión es si ha de condenarse al castrado de niño por decisión de su padre. Alonso de Vega afirma que "si esto hicieren los padres, o otros estando niño en la cuna sin causa, sino para que no mude la voz, o otra cosa semejante, no le impide a él, porque lo que es involuntario, no le imputa a él" (Vega 1602, 122).

Esto nos lleva a los argumentos en contra de mutilarse para sobrevivir o para ganarse la vida cuando ello supone alguna maldad. En el *Buen uso de la teología moral*, Francisco Guijarro establece que la automutilación para salvar la propia vida solo es lícita cuando no se coopera con un acto malvado. Así, cuando "el daño o peligro de la vida fuera amenazado de causa libre, o de algún protervo, que mandara a otro el que se cortase un miembro, so pena de quitarle la vida si no lo practicara; en tal caso el mutilarse a sí mismo sería cooperar formalmente a la iniquidad del otro, lo cual es intrínsecamente malo". Por este motivo, Guijarro condena la castración de los cantantes, afirmando que no es "cosa lícita, sino pecado mortal que induce irregularidad, el castrar o castrarse para tener voz con que pasar la vida, o por cualquier otro fin, como es fácil de conocer" (Guijarro 1793, 357).

En este punto, es útil recordar que la castración se ha asociado durante milenios a los delitos sexuales considerados más graves, incluyendo la violación, la sodomía y el adulterio. En la época de los castrati aún existía legislación al respecto. En su Visita de la cárcel y de los presos (1579), el jurista Tomás Cerdán de Tallada recoge que "por leyes de Castilla tienen pena de muerte natural así el agente, como el paciente" de la sodomía, y que ambos son "castrados ante todo el pueblo", siendo luego "colgados por las piernas hasta que mueran" sin ser "quitados del lugar [en] que fueren colgados por ningún tiempo", mientras en Valencia se les castiga con ser "quemados, con confiscación de todos sus bienes" (Cerdán de Tallada 1579, 198). Como en el caso de la castración, la sodomía se presenta como un comportamiento antinatural. En la Suma de las leves penales (1621) de Francisco de la Pradilla aún se recuerda este ancestral castigo, asumiéndose que la sodomía es un "bestial delito" realizado con "diabólico ánimo" que resulta "muy torpe, y abominable, y feo, contra toda naturaleza" (Pradilla 1621, 8-9; véase Solórzano Telechea 2012, 285-396; cf. Vázquez García y Moreno Mengíbar 1997, 225). También lo recuerda un siglo después Manuel Silvestre Martínez en su Librería de jueces (1774), aunque asegura que ya no se practica, siendo lo más común aplicar una pena "de azotes y vergüenza pública", como habría visto en alguna ocasión con sus propios ojos (Silvestre Martínez 1774, 112).

Finalmente, hemos de considerar la tradición de interpretar la música instrumental como un arte puramente servil o mecánico, ligado a los sentidos y al placer puramente sensual y corpóreo, como otro elemento que influyó en la condena de la mutilación con fines musicales. En el caso de los castrados, se critica que la voz se utilice como si fuera un instrumento musical más, en lugar de ser un medio para transmitir la palabra divina, heroica, noble, racional, libre, etc. (Martín Sáez 2021, 8). Melchor Inchoferi afirma que el canto de los castrados tiene como fin "endulzar los oídos" y "provocar la lujuria" (Inchoferi 1783, 77),6 lo que lleva al jesuita francés Théophile Raynaud a interpretar la castración de los músicos como "un nuevo artificio de Satán" [esse novum Satanae artificium] (Raynaud 1655, 169).

Las críticas contra la castración continúan durante los siglos XVIII y XIX. El teólogo Joseph Faustino Cliquet afirma en 1781 que "es pecado gravísimo el de los padres que castran a sus hijos (aunque estos lo consientan) para que les quede buena voz para la música. Y esto aunque su fin sea dedicarlos al culto divino" (Cliquet 1781, 189). Con mayor dureza, el peruano José Bernardo Alzedo se refiere en su *Filosofía elemental de la música* (1869) al "infundado y comercial abuso que se ha hecho y aún se hace de la especie humana, con un crimen que reprueban la naturaleza y las leyes divinas", recordando que la Iglesia es la primera en mantener a los castrados:

Sixto no prohibió en esa bula ni la castración ni el empleo de cantores mutilados en la música del templo, sino solamente prescribió la unión matrimonial con los castrados. Es verdad que cada soberano pontífice ha renovado las excomuniones y las prohibiciones, pero al fausto y ceremonial de su exaltación y a todas las funciones sagradas, las voces de los castrados llenan la Capilla Pontifical. ¿Cómo, pues, abolir la castración si ella es admitida en esta capilla, y no solo en esta capilla, sino en todos los teatros y en todas las iglesias de Roma y de Italia entera, donde retienen estas voces sobrenaturales, adquiridas por un crimen contra la naturaleza? (Alzedo 1869, 69).

Estas palabras introducen una reflexión importante para nuestro propósito. Aunque la mayoría de juristas y teólogos condenaran por escrito la castración de los cantantes, esta seguía existiendo y era *de facto* fomentada por las instituciones eclesiásticas y civiles. Durante al menos cuatro siglos, la música religiosa y palaciega estuvo ligada a estos seres mutilados sin que nadie tomara medidas drásticas para impedirlo. Que existieron argumentos a favor resulta evidente, pues muchos se deducen de las críticas expuestas hasta ahora, como el beneficio económico y el bien de las instituciones políticas y religiosas, pero estos resultan demasiado genéricos y dejan sin explicación las peculiaridades de la castración con fines musicales.

Giulio Capone, Ottavio Gaudioso y la defensa de la castración de los cantantes

De ahí la importancia de las *Disceptationes forenses, ecclesiasticae, civiles, et morales*, en las que Giulio Capone (1612-1673) dedica todo un apartado a defender la práctica de la castración con fines musicales. Ciertamente, existen algunas defensas previas, todas ellas en latín y citadas por Capone. El teólogo agustino Miguel Bartolomé Salón, catedrático de la Universidad de Valencia (véase Villegas Rodríguez 2001), es el primero en aceptarla en 1591, seguido

^{6. &}quot;Suavitate canorae vocis, audientium mulcere aures, &, tremuli gutturis modulis, animorum venerem titillare".

por el inglés Gregorio Sayro en 1605 y el también español Juan Gil Trullench en 1640, que repiten en lo esencial sus argumentos. Para ellos, la castración puede permitirse por el bien de la Iglesia, pero siempre con el consentimiento del niño y asegurando que se hace sin peligro. Sin embargo, todos ellos matizan que se trata de algo innecesario, que además reportará males irreversibles a los castrados, al quedarles prohibido el matrimonio y la ordenación sacerdotal. A ellos siguen dos teólogos italianos que introducen argumentos más positivos: el teatino Zaccaria Pasqualigo en 1641 y el jesuita Tommaso Tamburini en 1659. El primero añade a lo anteriormente dicho la jerarquía entre los diversos miembros del cuerpo, dando prioridad a la voz sobre los testículos bajo la idea, luego retomada por Capone, de que la voz eleva a los hombres sobre los animales y hace honorables a los músicos incluso entre los príncipes; además, Pasqualigo destaca la pericia de los castradores de su tiempo, que convierte la operación en menos peligrosa. Tamburini, por su parte, insiste en los beneficios económicos que disfrutan los castrados en su servicio a las repúblicas y a la Iglesia (incluimos los textos completos de todos ellos en el Anexo 1). Pero ninguna de estas defensas goza de la extensión, la unidad y la riqueza del texto de Giulio Capone, vinculado además al caso de un cantante castrado de la época, Ottavio Gaudioso. Si los anteriores textos no sobrepasan en ningún caso un folio completo, en este caso hablamos de casi cuarenta folios defendiendo la castración.

En la portada de las *Discusiones forenses*, *eclesiásticas*, *civiles y morales*, como podemos traducir el título latino, Capone se presenta como "filósofo, teólogo y jurisconsulto napolitano". Además de sus estudios de teología y derecho canónico, fue un avezado abogado y ejerció como profesor en la Universidad de Nápoles, llegando a reunir una de las bibliotecas jurídicas más importantes de su tiempo. Entre los casos por los que obtuvo mayor notoriedad se halla la exitosa defensa del cardenal Filomarino en 1650, acusado de extender la jurisdicción de la curia más de lo debido. Esto debió influir en su fama como docente, actividad de la que tenemos constancia al menos desde 1639, y que no solo incluyó sus lecciones en la universidad, sino también lecciones privadas, en general prohibidas para los profesores. Por ello tuvo que enfrentarse a un juicio en 1655 que acabó perdiendo, aunque el tribunal entendió que los días pasados en prisión bastaban como pena. Esto no mermó su reputación, optando a una cátedra de derecho civil en 1660. En 1671, cuando terminó sus *Discusiones*, incluso logró el cargo de elector del pueblo, falleciendo en 1673 (véase Mazzacane 1975 y D'Alessandro 2019; su nombre también puede hallarse como Julio Capone, Julius Caponus o Caponius).

Aunque del *imprimatur* de la primera edición se deduce que las *Discusiones* estaban terminadas en 1671, estas se publicaron de manera póstuma en 1676, ocupando cinco volúmenes y más de dos mil páginas. Su fama a partir de entonces resulta innegable, siendo reeditadas, revisadas y enmendadas varias veces en el siglo XVIII (Capone 1737). Esto se debe en parte a su factura didáctica y su utilidad práctica. Cada volumen está dividido en varias discusiones, ordenadas con números romanos, que suman un total de cuatrocientas y una, a su vez divididas en números arábigos que facilitan su consulta. En general, Capone desarrolla su argumentación de un modo escolástico, tratando todo tipo de problemas jurídicos desde un punto de vista práctico y exponiendo cuando es necesario los argumentos a favor y en contra de ciertas posturas. Esto permite conocer no solo la conclusión de Capone, sino también las diversas interpretaciones y sus consecuencias, que involucran realidades políticas, religiosas y sociales de primer orden.

.

^{7.} La distribución es la siguiente: vol. 1, I-LXV. 342 pp.; vol. 2, LXVI-CXXX. 348 pp.; vol. 3, CXXXII-CCXXXII. 546 pp.; vol. 4, CCXXXIII-CCCXXIV. 499 pp.; vol. 5, CCCXXV-CCCI. 452 pp.

La discusión sobre los castrados se halla en el tercer volumen y, en concreto, en las cuestiones CCXX-CCXXVII, dedicadas a tratar el caso de Gaudioso, a quien se intentó negar una canonjía que acababa de obtener, en septiembre de 1670, por haber sido castrado de niño para conservar su voz.8 La oposición principal parece haber provenido del resto de canónigos, que se negaban a admitir a Gaudioso en el cabildo y rechazaron de forma pública su nombramiento. El 29 de septiembre, por ejemplo, un diario recoge que, al entrar Gaudioso a cantar, los demás canónigos abandonaron el coro, lo cual ocurrió ante "cientos de personas" que asistieron para "ver esta curiosidad"; no sin malicia, el diarista etiqueta al cantante como un "músico mercenario" y recuerda que era hijo de un vendedor de telas (Onofrio 1938, 158). Esto explica el empeño de Capone por presentar a Gaudioso como algo más que un trabajador servil. También sabemos que se dejaron correr rumores sobre la existencia de sobornos para lograr la canonjía de Gaudioso, en los que habría estado involucrada la princesa de Rossano, Olimpia Aldobrandini (Onofrio 1938, 158-160), y pudo tener cierto peso el argumento de que "desde que la Iglesia de Nápoles había sido fundada por San Pedro hasta hoy, nunca se había elegido canónigo a un eunuco" (Onofrio 1938, 158). Pero nada de ello sirvió, pues la curia defendió el derecho de Gaudioso hasta el final, llegando incluso a citar a Roma a cinco canónigos en representación del cabildo, a través del nuncio napolitano Marco Gallio y el arzobispo de Nápoles, el cardenal Innico Caracciolo (Onofrio 1938, 160).

La fama del caso se puede constatar en otras publicaciones de la época, como una poesía de Giovanni Canale (1694) y dos sonetos en dialecto napolitano recogidos por Giuseppe Castaldo, todos ellos desconocidos hasta ahora y dedicados a esta disputa. Los sonetos se hallan en un manuscrito actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, que lleva el siguiente título:

Habiendo concedido la Dataría de Roma una canonjía de Nápoles a D. Ottavio Gaudioso, músico eunuco, se le opusieron el resto de los canónigos del Capítulo Napolitano, no estimándole hábil a tal dignidad por defecto del eunuquismo; defendido nada menos que por Roma, se le mantuvo lo que se le había concedido, y mientras duraron las contrariedades salieron estos ridículos sonetos (Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Nápoles, ms.S.Mart.76, f. 134; la versión original se transcribe y traduce en el Anexo 2).

En el primer soneto, el poeta describe la situación como un "alboroto de escrotos" donde se discute "si son necesarios los testículos / a quien recita y canta el Salterio" debido a que los canónigos "no quieren entre ellos espadones, / pues son todo cojones". En el segundo soneto, el poeta parece mostrar simpatía por el castrado, pues afirma que este ha entrado en "una manada de asnos" y que él aprecia "a los corderos mansos" (véase el Anexo 2).

Pero la fuente más interesante es el tratado de Giulio Capone, que repasa los más diversos problemas teológicos, jurídicos y morales en torno a la castración a propósito de este caso. En concreto, Capone defiende a Gaudioso tratando los siguientes temas:

^{8.} Uno de los pocos que recoge la existencia de este músico es Prota-Giurleo (2002, 67-68), aunque se limita a considerar la polémica suscitada a tenor de la canonjía; lo mismo ocurre en Stefani (1975 y 1988, 105), y ninguno de ellos cita la defensa de Capone. En 1671, el nombre de Gaudioso consta en la lista de ingresos de carácter vitalicio del Real Hospicio de San Pietro e San Gennaro como "reverendo D. Ottavio Gaudioso" (Pandolfi 1671, 252). Según Domenico Confuorto, Gaudioso murió en mayo de 1693 (s. a. 1890, 246).

- CCXX. Sobre espadones, eunucos, castrados y hermafroditas.
- CCXXI. Si los eunucos, espadones y castrados pueden ser promovidos a las sagradas órdenes sin dispensación del Sumo Pontífice.
- CCXXII. Si un padre peca mortalmente castrando para la música [castrando propter musicam] a su hijo, y si el hijo peca al consentir la castración y es irregular.
- CCXXIII. Si los eunucos, espadones y castrados pueden hacer testamento y sucesión intestada.
- CCXXIV. Si los eunucos, espadones y castrados pueden contraer matrimonio y qué dispone la bula de Sixto V.
- CCXXV. Los eunucos no son irregulares por naturaleza.
- CCXXVI. El problema de la dispensación.
- · CCXXVII. Conclusión.

De estas ocho, nos interesa sobre todo la cuestión CCXXII, donde se desarrollan de forma específica los argumentos a favor de la castración con fines musicales, pero toda la serie está atravesada por el nombramiento de Ottavio Gaudioso. La primera cuestión se abre, de hecho, con la información general del caso. Gaudioso fue nombrado canónigo en septiembre de 1670, durante el pontificado de Clemente X, despertando las críticas del resto de los canónigos, que intentaron impedir su nombramiento por el hecho de haber sido castrado. Capone repasa con enorme erudición los diversos significados de las voces espadón, eunuco y castrado, incluyendo el problema de los hermafroditas. En general, no se hallan novedades respecto a lo expuesto anteriormente.

En la cuestión CCXXI, Capone trata el problema de las órdenes eclesiásticas en el caso de los castrados. Para ello, recuerda, en primer lugar, que no todos los castrados pueden ser tratados del mismo modo. Castrarse por razones de salud [causa sanitatis] o para evitar una enfermedad [causa infirmitatis] no es irregular, como tampoco haber nacido sin genitales o haber sido castrado sin consentimiento, ya sea de niño o bajo el dominio del enemigo infiel [ab infidelibus, vel inimicis fidei in odium eiusdem] (CCXXI, 40). En resumen: quien carece de testículos sin tener la culpa de ello no es irregular [qui sine culpa caret testiculis non est irregularis] (6). Lo contrario supondría una merma del libre albedrío. Si uno no tiene la culpa del vicio del cuerpo [quando vitium corporis non venit ex propia culpa], no se le pueden negar las órdenes (46). Por la misma razón, siguiendo la tradición anteriormente tratada, Capone condena la autocastración por motivos religiosos, interpretando el pasaje de Mateo en sentido metafórico. Quienes alcanzaron el reino de los cielos no lo hicieron "castrándose un miembro por abscisión, sino que se castraron eliminando los malos pensamientos" [non per membrorum abscissionem, sed per malarum cogitationum interemptionem, se castraverunt] (57).

A continuación, Capone niega que la ausencia de testículos produzca deficiencias médicas capaces de convertir a los hombres en seres viciosos, débiles, abyectos, rudos, etc. Al contrario, encuentra numerosos ejemplos de eunucos buenos, bellos y, en general, mejores que los demás.

Los eunucos, de hecho, "nunca fueron ignominiosos, sino siempre honrados por príncipes y reyes" (61), de modo que tampoco esto es motivo para negar las órdenes a los castrados, pues la salud espiritual es mucho más importante que la sustancia testicular [non corporis, non testium substantia, sed alia spiritualis valetudo est neccessaria] (14). La única carencia corporal que podría impedir la ordenación sería aquella que impidiese realizar las labores sacerdotales (por ejemplo, si alguien estuviera sordo para escuchar las confesiones), algo que no ocurre con la castración (45-46). Finalmente, si un eunuco tiene mayor deseo sexual, como sugieren algunos tratadistas, esto no debe imputarse a la castración, sino en todo caso a una excesiva confianza en la misma, creyendo que uno podría llegar al cielo amputándose las partes pudendas sin realizar otras muchas acciones como "dietas, flagelaciones, arrodillarse, confesarse frecuentemente y asistir a la augustísima Eucaristía" (57).9

Llegamos así a los argumentos sobre la castración con fines musicales expuestos en la discusión CCXXII. Capone conoce bien la condena general: "no puede un padre castrar a su hijo para la música, aunque este quiera, sin pecar mortalmente" (14). Para negar este argumento, Capone repasa en primer lugar la condena de la mutilación en general. La mutilación, entendida como la destrucción de una parte del cuerpo, resulta intrínsecamente mala, pero está permitida cuando tiene como fin la conservación de la totalidad del cuerpo [pro conservatione totius corporis] o un mayor bien del mismo [pro maiori bono corporis]. Por tanto, no puede interpretarse que el derecho canónico niegue la castración en todos los casos, sino solo en aquellos que se hacen sin suficiente motivo. Bajo esta premisa, el argumento a favor de la castración con fines musicales es bastante simple. Dado que es lícito privar al cuerpo de un bien menor a favor de un bien mayor, basta demostrar que la conservación de la voz constituye un bien mayor para el cuerpo que la conservación de los testículos, de igual modo que resulta lícito cortarse un dedo para salvar una mano (15).¹¹0 Como ya había intentado argumentar Pasqualigo, se trataría de probar que la voz es más importante para el hombre que los testículos, y que "la excelencia de la voz es un bien mayor que no ser castrado" (CCCCXCVIII, 8).

Para ello, Capone argumenta que, incluso al margen de la música, la castración suele otorgar a las personas una mayor dignidad y excelencia [ad maiorem dignitatem, & excellentiam], acercando su estado a la nobleza [ad nobilem elevat statum] (17). Capone utiliza aquí un argumento histórico y nos remite a los innúmeros ejemplos de eunucos que llegaron a ser consejeros, custodios, magistrados, doctores, educadores, etc. (18). A ello añade los beneficios concretos que se derivan de la castración para conservar la voz aguda. Capone introduce, en primer lugar, un argumento musical. Afirma que la voz de soprano es la más importante para lograr la perfección de la música, de modo que perder la voz de los castrados destruiría la música, algo que resultaría en un grave perjuicio no solo para ellos, sino para el conjunto de la sociedad. Esta idea también podemos hallarla en el ámbito de la ópera. A mediados de siglo, Pietro della Valle había aceptado la prioridad de las voces agudas como "el mayor ornamento de la música", enfrentándose a las poéticas previas, en las que la tesitura más importante correspondía a la voz varonil. Como luego veremos, igual que Pietro della Valle había comparado a los cantantes de ópera con virtuosas sirenas, Capone los comparará con ángeles (Martín Sáez 2021, 18).

^{9. &}quot;Qui non ad ieiunia, flagellationes, humi cubationes, frequentiam confessionis, & augustissimae Eucharistiae frequentationem, sed ad amputanda virilia confugit, cum certum sit Eunuchos magis incendi libidine".

^{10. &}quot;Ergo etiam licitum est, pro maiori bono corporis, privare corpus minori bono, atque adeo membro aliquo, sed maius bonorum corporis est, sonorae vocis conservatio, quam testium; ergo licitum est, ob conservationem sonorae vocis eos abscindere".

En segundo lugar, Capone argumenta que la música es un arte liberal que se halla entre las ciencias matemáticas y tiene un origen divino (20-22). Así lo demostraría el hecho de que fuera practicada por personajes bíblicos como David, que expulsó al espíritu diabólico que oprimía al rey Saúl, o que los santos padres incluyeran la música como parte fundamental de las alabanzas divinas [in divinis laudibus] (22-24). También recuerda que la música ha servido siempre para elevar el ánimo y moderar el afecto, como demostrarían tantos testimonios desde la Antigüedad. En definitiva, entre dos males hay que elegir siempre el menor, y parece obvio que la corrupción de la voz [depravatio organi vocis] es peor que la castración (25), pues conservar la voz no solo es un bien para el cuerpo, sino también para la comunidad [ad bonum communitatis] (26). La castración redunda en mayor utilidad [in maiorem utilitatem] que conservar los testículos (19), de modo que la persona castrada "no peca mortalmente" (28).

A continuación, Capone responde a las diversas objeciones que se pueden plantear a estos argumentos, algunas de las cuales se enmarcan en las críticas habituales contra la castración. En primer lugar, niega que la castración implique una degeneración de la masculinidad, como si el varón "degenerase en una naturaleza femenina" (35), y que los castrados sean "disolutísimos" (40). Si no son varones, afirma Capone, en todo caso han de compararse con los ángeles, no con las mujeres. Aquí cobra importancia el propio caso de Ottavio Gaudioso, "cuya sonora voz deleitó en grado sumo a los príncipes de Italia" y a quienes pudieron escucharle en la Catedral de Nápoles. Gaudioso, según Capone, habría vivido "no con escándalo, sino con ejemplaridad" (37-38). El argumento es puramente empírico: si alguien considera viciosos a los castrados es porque no los conoce ni sabe nada de música, pues "diabólico es pensar así de nuestros músicos, cuya vida consagrada a Dios, su prudencia y sus costumbres son conocidas por todos en Nápoles y en todo el orbe" (41). Capone recuerda que estos cantantes no se dedican a cantar en las comedias, sino en espacios divinos, lo cual resulta de interés para entender ciertas críticas contra el mundo de la ópera.

Capone también critica a quienes condenan a los castrados por someterse a una operación peligrosa y estropear su cuerpo. Contra ello, Capone recuerda que la castración puede evitar la lepra y la sífilis, como hemos visto, pero también la calvicie (47). Además, el peligro nunca es óbice para realizar una acción. Lo que ha de medirse es si la causa es justa o injusta. De hecho, el peligro es menos importante que el honor, la dignidad y las riquezas, y la muerte espiritual es más importante que la corporal (50-52). Si no fuera así, los propios sacramentos carecerían de sentido, pues también a ellos acompañan muchos peligros. Por ejemplo, una mujer se expone al peligro de la perversión y al pecado cuando se casa, pero no por ello consideramos ilícito el matrimonio. La castración es un delito cuando se hace sin razón, pero esto no ocurre en el caso de la música, que eleva a los hombres "a un estado de vida más alto" [ad altioris vitae statum] (55).

Por último, Capone arremete contra la tradición galénica y afirma que los testículos no son una parte necesaria para el hombre, rechazando que los castrados sean menos varoniles, ya sea en sentido físico o espiritual. La lengua es en todo caso más importante, pues sirve para hablar. De hecho, los castrados no solo no son inferiores a los varones, sino que toman lo mejor de cada sexo, combinando el ánimo viril con la belleza y la amabilidad femeninas. Tampoco su voz es afeminada, sino más bien "suave y angelical", lo cual sirve al propósito de alcanzar la contemplación de las cosas celestes (65-68). Recordemos que la voz de los castrados solía ser descrita como sutil, delicada, blanda, amable, grácil, aguda, lisa, clara y pura, además de suave y angelical, adjetivos cuyas connotaciones religiosas resultaba sencillo aprovechar (todos

estos adjetivos pueden hallarse en Withof 1756, 58 y 153). Por lo demás, son bien conocidas las virtudes de los castrados, a quienes "infinitos príncipes" han intentado siempre tener cerca, incluso como custodios (71). Capone vuelve a insistir en que se refiere a los castrados que permanecen en la Iglesia y evitan los escenarios [qui scenicos cantus aufugiunt] (72), lo cual demuestra que una parte de la crítica contra los castrados, ya en esta época, se deriva del mundo de la ópera.

A continuación, el jurista napolitano llega a la conclusión esencial de su defensa: "los padres no pecan mortalmente si castran a sus hijos con el fin de cantar" [ad finem cantum] (73), ni puede admitirse que la castración "para conservar la voz" [ad vocem conservandam] sea irregular (74). Otra cosa es que la castración deba hacerse cumpliendo ciertas reglas, como contar con el consentimiento del niño o que se practique después de haber cumplido los diez años (77), pero incluso en ese caso no podría culparse de cometer pecado a un menor, pues por luz natural nada indica que la castración sea pecaminosa (78). Por tanto, un obispo podría ordenar a un castrado sin necesidad de dispensación.

La disceptatio CCXXIII está dedicada al problema de la herencia, que desborda el tema que nos ocupa. Lo mismo ocurre con la disceptatio CCXXIV, donde se trata el problema del matrimonio, cuyas ideas esenciales ya hemos apuntado. Más interesante es la disceptatio CCXXV, donde Capone ahonda en los prejuicios sobre la bondad o maldad de los castrados, que afectan a los cantantes y, en concreto, a Gaudioso. La acusación de ser un personaje infame pudo haber tenido cierto peso, pues Capone insiste en que los castrados no son menos virtuosos que quienes tienen testículos, por mucho que tengan una "voz sutil" o "carezcan de barba". Tampoco acepta que sean "inestables" o deban estar "exentos de la guerra" (2). Sobre este último punto, Capone afirma que no solo los eunucos, sino incluso las mujeres pueden hacer la guerra, como demuestra el caso de las Amazonas, e insiste en que muchos eunucos han dado muestra de sus virtudes cristianas (3-5). Como prueba de esto último destaca la existencia de dos cuerpos de eunucos conservados "incorruptos e íntegros" en Nápoles, añadiendo a la lepra y la sífilis su inmunidad a la gota (6-7). También introduce aquí un antiguo tópico sobre los castrados, a quienes se suponía una longevidad fuera de lo común (8).

La disceptatio CCXXVI trata sobre la delicada cuestión de la dispensación, discutiendo los detalles teológico-jurídicos de la irregularidad. Los canónigos de Nápoles se habrían opuesto al nombramiento de Gaudioso bajo la idea de que este había permitido que le amputaran los testículos sin necesidad, lo cual sería irregular (7). Además, habrían alegado que Gaudioso ocultó su condición de castrado a Roma con subrepción y obrepción. Contra ello, Capone insiste en la disceptatio CCXXVII en que Gaudioso ha sido un músico insigne y de costumbres dignísimas (16), como tantos otros cantantes que accedieron al "máximo honor", tanto en el palacio regio como en las iglesias de Nápoles (28). Por último, nos informa de que fue castrado "con doce años" por medio de un eunuchario (44). Gaudioso, de hecho, ocupa el puesto de canónigo "con máximo ejemplo e integridad", para lo cual no existe ningún impedimento legal. Capone culmina con la siguiente conclusión, que en cierto modo resume lo dicho:

Luego se ve de forma clara que eunucos, castrados y espadones no son personas tan abominables como se representan los canónigos napolitanos, ni son irregulares, pues entre ellos hubo celebérrimos santos comendados a los Santos Padres, siendo muy capaces de beneficios, canonjías y otras dignidades, cuando de forma involuntaria fueron castrados o por la música o evadiendo alguna enfermedad (44).

Algunas conclusiones

La relevancia del caso de Ottavio Gaudioso para la comprensión de la historia de los cantantes castrados no solamente reposa en haber provocado la defensa de la castración con fines musicales, sino también en haber encarnado institucionalmente la figura de un cantante exitoso y que alcanza los máximos honores, tanto por su trayectoria como músico como por ocupar un puesto de relevancia en una de las instituciones más poderosas de la Iglesia católica. En esto podemos emparentarlo con otros cantantes castrados del siglo XVI, como Marcantonio Pasqualini, quien cantó en la capilla pontificia y en numerosas óperas patrocinadas por el papa Urbano VIII, y con Atto Melani, cuya cercanía a la curia papal como espía de Luis XIV es bien conocida (Melani 2005). Los tres preceden en esto a otros célebres cantantes castrados cercanos al poder, como Matteo Sassano Matteuccio y Carlo Broschi Farinelli, quienes, en conjunto, mantuvieron una íntima relación con tres reyes de España sucesivos: Carlos II, Felipe V y Fernando VI.

Pero ninguno de ellos provocó una defensa teológica, jurídica y filosófica tan profunda como la desarrollada por Giulio Capone en la apología de Ottavio Gaudioso. Se trata, por tanto, de una aportación única para comprender la situación de tantísimos cantantes que trabajaron en Europa y América durante cuatro siglos, cuya mera existencia y éxito social contradice las opiniones expresadas por la mayoría de filósofos, médicos, teólogos y juristas, que situaban a los castrados en el último escalafón social de los sexos, por debajo de hombres, mujeres y hermafroditas. La castración con fines musicales, tal como la expone Capone, supone así una excepción dentro de la categoría de los mutilados, que encaja a la perfección con el fenómeno histórico de los cantantes castrados.

El caso tiene, además, un considerable interés para la historia de la sexualidad. Si la castración impide, en términos generales, ocupar las figuras del varón, el padre, el esposo y el sacerdote, condenando a los mutilados a una evidente marginación social, la operación con fines musicales hace posible una forma de ascenso social que cuestiona la dicotomía tradicional entre hombre y mujer. Los debates sobre la píldora anticonceptiva, los preservativos, el aborto, la ablación del clítoris, la transexualidad, los cambios hormonales y las operaciones de cambio de sexo, siguen marcados en buena medida por esta tradición cuestionada por Capone con argumentos filosóficos, teológicos, jurídicos e históricos a propósito de la castración.

A esto contribuyeron en gran medida los ejemplos citados por Capone, algunos de ellos obtenidos de la tradición bíblica, que sirven para presentar a los castrados como seres virtuosos, socialmente exitosos y cercanos al poder, contribuyendo a superar la demonización de los cuerpos mutilados. La aparición del pastor David y la curación del rey Saúl, aplicada a los cantantes, explica imágenes posteriores, aparentemente seculares, como la leyenda de Farinelli en España, según la cual este habría curado con su canto la melancolía de Felipe V (Martín Sáez 2018). Pero, además, supone un evidente desafío a las poéticas de los siglos XVII y XVIII, que en general supeditan la música a la poesía, identificando ambas disciplinas, respectivamente, con las artes serviles y liberales. Frente a las teorías que sitúan a los cantantes en lo más bajo de la escala social, como trabajadores mecánicos, Capone insiste en su categoría de músicos liberales, garantes de una realidad celestial vinculada a la ciencia que los asemeja a los ángeles.

Bibliografía

Alzedo, José Bernardo. 1869. Filosofía elemental de la música, o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia. Lima: Imprenta Liberal.

Barbier, Patrick. 1989. Histoire des castrats. París: Grasset & Fasquelle.

_____. 1994. Farinelli. Le castrat des Lumières. París: Grasset & Fasquelle.

Berardi, Carlos Sebastián. 1791. Instituciones de derecho eclesiástico. Madrid: Ibarra.

Berry, Helen. 2011. The Castrato and His Wife. Oxford: Oxford University Press.

Bonacina, Martino. 1649. Compendium absolutissimum, omnibus curam animarum. Lugduni: Antonii Iullieron.

Burney, Charles. 1771. The Present State of Music in France and Italy. Londres: T. Becket.

Canale, Giovanni. 1694. *Poesie... divise in morali, di lode, varie, funebri, eroiche, sagre.* Nápoles: Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutti.

Capone, Giulio. 1676. *Disceptationes forenses, ecclesiastecae, civiles, et morales*. Leiden: Joannis Antonii Hugetan.

Cappelletto, Sandro. 1995. La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore. Turín: EDT.

Cerdán de Tallada, Tomás. 1579. Visita de la cárcel y de los presos. Valencia: Pedro de Huete.

Chaves, Juan Machado de. 1646. Perfecto confesor y cura de almas. II. Madrid: Gabriel de León.

Claudiano. 1993. "Contra Eutropio". I, 50. En *Poemas*, II. Traducción de Miguel Castillo Bejarano. Madrid: Gredos.

Cliquet, Joseph Faustino. 1781. Explicación de la doctrina christiana. Madrid: Manuel de Sancha.

Crawford, Katherine. 2019. Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe. Londres y Nueva York: Routledge.

D'Alessandro, Domenico Antonio. 2019. "Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale". En *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, editado por F. Cotticelli y P. Maione, 2 vols., 71-540. Nápoles: Turchini Edizioni.

Diana, Antonio. 1667. *Coordinatus seu omnes resolutiones morales*. I. Leiden: Ioannis Antonii Huguetan & Guillielmi Barbier.

Echarri, Francisco. 1770. Directorio moral. Valencia: Joseph de Orga.

- Farfán, Francisco. 1585. Tres libros contra el pecado de la simple fornicación: donde se averigua, que la torpeza entre los solteros es pecado mortal, según ley divina, natural y humana, y se responde a los engaños de los que dicen que no es pecado. Salamanca: Matthias Gast.
- Feldman, Martha. 2015. The Castrato. Reflections on Natures and Kinds. Oakland: University of California Press.
- Freitas, Roger. 2014. Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guijarro, Francisco. 1793. Buen uso de la teología moral según la doctrina y espíritu de la Iglesia. III. Valencia: Benito Monfort.
- Hamzic, Vanja. 2016. Sexual and Gender Diversity in the Muslim World. Nueva York: L. B. Tauris.
- Hathaway, Jane. 2018. The Chief Eunuch of the Ottoman Harem. From African Slave to Power-Broker. Nueva York: Cambridge University Press.
- Henry Tsai, Shih-shan. 1996. *The Eunuchs in the Ming Dynasty*. Nueva York: State University of New York Press.
- Hervada Xiberta, Javier. 1958. "Sobre el hermafroditismo y la capacidad para el matrimonio". *Revista Española de Derecho Canónico* 13 (38): 101-115.
- Höfert, Almut, Matthew M. Mesley y Serena Tolino, eds. 2018. *Celibate and Childless Men in Power. Ruling Eunuchs and Bishops in the Pre-Modern World.* Nueva York: Routledge.
- Horozco, Pedro. 1635. Instrucción y obligación del christiano. S. e.
- Howard, Patricia. 2014. The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age. Oxford: Oxford University Press.
- Incarnato, Fabio. 1588. Scrutinio sacerdotale. Venecia: Domenico Nicolini.
- Inchoferi, Melchor. 1783. "De eunuchismo dissertatio" [c. 1650]. En *Opuscula graeca et latina*, editado por Leone Allacci, 74-80. Venecia: Jo. Baptiste Pasquali.
- Kuefler, Mathew. 2001. The Manly Eunuch. Masculinity, Gender Ambiguity, and Christian Ideology in Late Antiquity. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Ledesma, Pedro. 1617. Primera parte de la summa, en la qual se cifra, y summa todo lo que toca y pertenece a los sacramentos. Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- Marcello, Benedetto. 2001 [1720]. *El teatro a la moda*. Traducción de Stefano Russomanno. Madrid: Alianza.
- Martín Sáez, Daniel. 2018. "La leyenda de Farinelli en España: Historiografía, mitología y política". Revista de Musicología XLI (1): 57-97.

- ______. 2021. "La poética melodramática del Seicento: más allá del mito de la *camerata* del conde Bardi". *Per Musi. Scholarly Music Journal* 41: 1-22.
- Mazzacane, Aldo. 1975. "Giulio Capone". En *Dizionario Biografico degli Italiani*. XVIII. Roma: Instituto de la Enciclopedia Italiana.
- Medina, Ángel. 2011. Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España. Madrid: ICCMU.
- Melani, Atto. 2005. *Los secretos del cónclave*. Edición de Francesco Sorti y Rita Monaldi. Barcelona: Salamandra Ediciones.
- Nanninga, John B. 2017. Early Attempts at Rejuvenation through Male Hormone Therapy. Carolina del Norte: McFarland & Company.
- Onofrio, Vincenzo. 1938. *Giornali di Napoli dal 1660 al 1680*. II. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria.
- Pandolfi, Giuseppe. 1671. La poverta arricchita o vero l'hospitio de poveri mendicanti. Nápoles: s. e.
- Pozzo, Giulio. 1697. Le institutioni della prudenza civile. Fondate su le Leggi Romane, e conformate alle Leggi Venete. Venecia: Girolamo Albrizzi.
- Pradilla, Francisco. 1621. Suma de las leyes penales. Madrid: Cosme Delgado.
- Prota-Giurleo, Ulisse. 2002. I Teatri di Napoli nel secolo XVII. III. Nápoles: Il Quartiere Edizioni.
- Puig, Francisco. 1783. Oración que para desvanecer la infundada preocupación del vulgo y animar a la juventud para la aplicación de lo sólido y lo verdadero. Barcelona: Eulalia Piferrer.
- Raynaud, Théophile. 1655. Eunuchi, nati, facti, mystici. Philibertum Chavance.
- S. a. 1890. Archivio storico per le provincie napolitane. XV. I. Nápoles: Francesco Gianni.
- San Juan, Juan Huarte. 1989 [1575]. *Examen de ingenios*. Edición de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.
- San Juan, Luis. 1642. *Tratado sobre el quarto del maestro de las sentencias*. I. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Scholz, Piotr O. 2001. Eunuchs and Castrati: A Cultural History. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Severo, Alejandro. 1989. *Historia Augusta*. Edición de Vicente Picón y Antonio Cascón. Madrid: Akal.
- Silvestre Martínez, Manuel. 1774. Librería de jueces. I. Madrid: Blas Román.

Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 2012. "Poder, sexo y ley: la persecución de la sodomía en los tribunales de la Castilla de los Trastámara". Clio & Crimen 9: 285-396.

Stefani, Gino. 1975. Musica e religione nell'Italia barocca. Palermo: Flaccovio.

______. 1988. Musica barocca. II. Milán: Bompiani.

Stillingfleet, Edward. 1685. Origines Britannicae. Londres: M. Flesher.

Torrecilla, Martín. 1691. Suma de todas las materias morales. Madrid: Antonio Roman.

Tougher, Shaun, ed. 2002. Eunuchs in Antiquity and Beyond. Londres: The Classical Press of Wales and Duckworth.

______. 2009. The Eunuch in Byzantine History and Society. Londres y Nueva York: Routledge.

______. 2020. The Roman Castrati: Eunuchs in the Roman Empire. Londres: Bloomsbury.

Tracy, Larissa, ed. 2013. Castration and Culture in the Middle Ages. Cambridge: D. S. Brewer.

Tracy, Larissa, ed. 2013. Gustration and Guttare in the Middle Ages. Gambridge. D. S. Brewer.

Vázquez García, Francisco y Andrés Moreno Mengíbar. 1997. Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX). Madrid: Akal.

Vega, Alonso de. 1602. Espejo de curas. I. Madrid: Pedro Madrigal.

Villalobos, Enrique. 1636. Suma de la teología moral y canónica. Barcelona: Sebastián de Cormellas.

Villegas Rodríguez, Manuel. 2001. *Miguel Bartolomé Salón (1539-1621)*. *Insigne agustino valenciano*. Madrid: Editorial Revista Agustiniana.

Withof, Johann Philipp Lorenz. 1756. De castratis commentationes quatuor. Duisburgo: Boettiger.

Zacchiae, Pauli. 1651. Quaestiones medico-legales. Ámsterdam: Joannis Blaeu.

ANEXO 1

Defensa de la castración de cantantes en autores anteriores a Giulio Capone

[1] Miguel Bartolomé Salon: Commentariorum in disputationem de iustitia quam habet d. Tho. Secunda Sectio, I, Coenobio B. Marie e Succursu. Gabriel Ribes Bibliopola, Valencia, 1591.

Hinc sequitur licere quidem parentibus filiis, quos voce plurimum Ecclesiis profuturos sperant, amputare virilia, & efficere Eunuchos, sed ita ut fiat sine periculo vitae & de eorum consensu, quia licet huiusmodi Eunuchi utiles etiam sint bono communi Ecclesiarum, non tamen necessarii, tum etiam, quia postquam sunt facti Eunuchi, non manet eis facultas ad quemcumque statum, cum a iure clerici esse non possint, nec ex constitutione Sixti V coniugati. Electio autem status libera est, circa eam habent ius parentes in filios, quo sit neminem faciendum esse Eunuchum, nisi consentiat (q65, a1, c2, p. 1270; Ib. I, Damianum Zenarium, Venecia, 1592, p. 387).

[2] Gregorio Sayro: Clavis regia sacerdotum, Baretium, Venecia, 1605.

Michael Salon ubi supra docet, posse patrem ex consensu filii, amputare virilia filii, quando vocem eius plurimum ecclesiis profuturam sperat, dummodo id fiat sine periculo mortis; quia cum huiusmodi Eunuchi non sint necessarii, sed solum utiles bono communi ecclesiarum, & quia postuam sunt facti Eunuchi, non manet eis facultas ad quemcunque statum, cum de iure clerici esse non possint nec ex constitutione quedam Sixti V quem incipit, Sixtus Quintus. edita anno 1587. die septimo Iunii, ad Cesarem Hispaniarum Nuntium missa. esse possunt coniugati, sine eorum consensu a parentibus ob bonum commune ecclesiarum castrari non possunt (VII, 9, 38, p. 449).

[3] Juan Gil Trullench: Opus morale, II, Ioannis Chrysostomi Garriz, Valencia, 1640.

Potest tamen pater virilia amputere filio, ex filii consensu, si vox illius plurimum Ecclesiae profutura speretur, dummodo fiat sine periculo. Vide Sayr. cap. 9. citato, num. 38 & Salon 2. 2. q. 65. art. 1. controv. 2. Non tamen poterit id facere pater, filio repugnante, quia filius in electione status est liber (V, 3, d. 4, 4, p. 44).

[4] Zaccaria Pasqualigo: Decisiones morales, Bartholomaeum Merlum, Verona, 1641.

Castrationem esse licitam pro conservanda voce, dummodo fiat consentiente puero, & sine periculo vitae, ut contingit his temporibus ob castrantium peritiam; eo quod fiat ob conservandum maius bonum corporis.

Vox enim est quoddam bonum corporis, quod est ex natura sua magni faciendum, ut pote proprium hominis, ordinatum ad manifestandos proprios conceptus. Et est bonum praeferendum aliis membris minus necessariis; unde quilibet eligeret potius esse sine aliquo pede, aut manu, quam sine voce. Imo comparando vocem ad instrumenta generationis, quilibet eligeret carere potius iis instrumentis, quam voce; quia sic careret minori commodo. Unde praeferret

quod est proprium hominis rei, quae convenit etiam brutis: si quidem ipsa quoque habent sua instrumenta generandi. Unde universaliter illud membrum, seu illud bonum corporis est magis faciendum, ex quo plus commodi percipitur.

Hinc sit, quod excellentia vocis in ordine ad cantum sit magni facienda; tum quia est perfectio boni corporalis, quod pluribus membris praefertur; tum quia ratione ipsius persona redditur honorabilis etiam apud Principes; tum qua est sufficiens, ut inde acquiratur nobilis substantatio vitae: & plus commodi ab ipsa percipitur, quam ex eo, quod quis sit habilis ad generandum. Unde maius bonum censendum est quo sit excellentia vocis; quam non esse castratum. Poterit igitur rationabiliter, & secundum ius naturale excellentia vocis praeferri virilibus: & proinde castratio, ne pereat excellentia vocis (CCCCXCVIII, 6-8).

[5] Tommaso Tamburini: Explicatio decalogi, Ioannis Wagneri, 1659.

Illud item est huius loci, an propter magnum lucrum amputare aliquod ex membris liceat? Soletque esse quaestio de iis pueris, qui ut sonoram vocem retineant, solertis Medici manu, absque morali periculo mortis, eunuchi fiunt: eo enim periculo existente, nequaquam licere, patet ex dictis; ut etiam certum est, non licere patri, id in filio, sine ipsius pleno consensu, attentare, quia pater non est dominus membrorum filii.

De illis igitur aio, esse probabile, quod d liceat; esto, probabile etiam sit, quod e non liceat. Ratio nostra (nam contrariorum collegitur ex mox dicendis) est, quia iusta videtur esse caussa, non deficere in Rep[ublica] imo in Ecclesia hos sonoros cantatores ad divinas laudes modulandas. Adde, eam abscissionem non ita nobiliter nocere ipsi individuo, ut resarciri seu compensari non possit cum emolumentis vocis, & cum lucro, quod speratur ex illa (VI, cap. 20, &3, 4, p. 115).

ANEXO 2

Dos sonetos en dialecto napolitano sobre el caso de Ottavio Gaudioso (1670) y su traducción al español

Castaldo, Giuseppe. *Poesie*. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Nápoles, ms.S.Mart.76, f. 134v-r.

Havendo la Dataria di Roma concesso un Canonicato di Napoli à D. Ottavio Gaudioso musico eunuco, gli fù fatto il contro da tutti gl'altri canonici del Capitolo Nap.no no stimandolo habile à tal dignità y defetto dell'eunicità, nulla di meno difeso l'eunuco da Roma gli fù mantenuto quello se gli era concesso, et mentre durarono le contrarietà uscirno [sic] questi ridicoli sonetti.

Habiendo concedido la Dataría de Roma una canonjía de Nápoles a D. Ottavio Gaudioso, músico eunuco, se opusieron a ello todos los canónigos del Capítulo Napolitano, no estimándole hábil a tal dignidad y defecto del eunuquismo; defendido nada menos que por Roma, se le mantuvo lo que se le había concedido, y mientras duraron las contrariedades salieron estos ridículos sonetos.

Sonetto 1º

Che remore, che schiasso, che streverio, che parlà de Canuonece, e Capitole, che fracasso de Coglie, e de Pennicole sento a'stò tempo, ch'è nò vetoperio.

Fosse vivo à lo manco Marco Aurerio Che decedesse sti mmarditte articole, se songo necessarie li testicole a chi receta, e canta lo Sauterio.

Ma perdere ngè voglio nò docato, Cà stò fatto non và senza raggiome Pè quanto vego, e sento lo trattato.

Li Canuonece fanno accostiune. E non vorno nfràlloro nò scogliato, perche cà lloro so tutte cogliune.

Sonetto 2º

Dintro à nà mantra d'Asene sapute Voze trasi pe' forza nò Crastato, Li Asene à sti fracasse mbezzarrute Gridaro tutte fora stò scogliato.

Gran cosa! Quanto mporta la vertute: Fa' tornà n'hommo povero ntosciato, Li Lazzare smargiasse, e resolute, E nò Tavernariello addottorato.

Sommarre mie stateve coiete, Mai co' Crastato l'Aseno tozzaie, Stracciate l'Arbarano, e li Decrete.

Io fare bene fù stemato assaie, Sò prezzare l'Agnielle mansovete E chi troppo se ntrica, acquista quaie.

Soneto 1º

Qué ruido, qué confusión, qué extravío, Qué rumor de canónigos y capítulos, Qué alboroto de escrotos y membranas Siento en este tiempo de vituperio.

Si estuviese vivo Marco Aurelio Para decidir estos malditos artículos, Si son necesarios los testículos A quien recita y canta el Salterio.

Pero no quiero perder un ducado, Que no se hizo sin razón Según veo y escucho lo tratado.

Los canónigos se pelean. Y no quieren entre ellos espadones Pues ellos son todo cojones.

Soneto 2º

Dentro de una manada de asnos sabios Entra por fuerza el castrado Los asnos alborotados y airados Gritan todos al espadón.

¡Gran cosa! Cuánto importa la virtud: Hace al pobre vanidoso Fanfarrón y resuelto al andrajoso Y al tabernario, doctorado.

En resumen, estad tranquilos Nunca coinciden el castrado y el asno Tirad los albaranes y los decretos

Yo estimo que se hizo bien así Sé apreciar a los corderos mansos Y quien intriga mucho halla problemas.

R

Modernismos divergentes (1910-1915): las dramaturgias musicales del "malogrado" Usandizaga

Mario Lerena

Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga (Bilbao) mlerena@conservatoriobilbao.com

Resumen

La fama del compositor José María Usandizaga (1887-1915) se ha sustentado fundamentalmente en dos éxitos teatrales: *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910) y, sobre todo, *Las golondrinas* (Madrid, 1914). No obstante, la documentación personal conservada en el Archivo Vasco de la Música-ERESBIL y algunos testimonios históricos proporcionan materiales para el estudio de otros proyectos escénicos nonatos o póstumos, como la conocida ópera *La llama* o la olvidada "comedia lírica" *Bitz*, entre otros. Partiendo de esas fuentes inéditas presentamos un análisis contextualizado de los aspectos dramatúrgicos y estilísticos más salientes de dicho repertorio. Se evidencia así un sostenido empeño por triunfar en la escena lírica contemporánea adaptándose a las demandas culturales de su entorno, desde el ideal de la ópera nacional hasta el "teatro de arte" modernista, pasando por expresiones más comerciales de "género ínfimo". Quedan patentes, asimismo, aspectos relevantes del Modernismo musical español, como su ambigua conexión con corrientes artísticas internacionales y su coyuntura divergente a la muerte del compositor.

Palabras clave: modernismo, ópera española, zarzuela, género ínfimo, *Ballets Russes*, música vasca

Differing Modernisms (1910-1915): Musical Dramaturgies by 'Ill-fated' Usandizaga

Abstract

José María Usandizaga's (1887-1915) recognition as a composer has been based mainly on two operatic masterpieces: *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910) and, especially, *Las golondrinas* (Madrid, 1914). Yet, his personal legacy kept at the Basque Music Archive-ERESBIL, together with some historical reports, records many failed or posthumous projects for the stage –such as his known opera *La llama* or the forgotten "lyric comedy" *Bitz*. Based on those unpublished documents, we contextually analyze such repertoire's dramaturgical and stylistic hallmarks. This evinces a tenacious aim to succeed in theatrical milieus, adapting his production to current cultural demands, from nationalist opera to a modernist 'art theatre,' and even cheap and cheerful '*género ínfimo*.' Moreover, some critical clues about Spanish musical *Modernismo* are verified –such as its ambiguous link to global artistic trends and its disjunctive turning point at the time of Usandizaga's death.

Keywords: Modernismo, Spanish Opera, Zarzuela, Género Ínfimo, Ballets Russes, Basque Music.

La figura del compositor José María Usandizaga (San Sebastián, 1887-1915) ocupa un lugar singular en la historiografía musical española del siglo XX. Pese a que, por su prematura desaparición, es común conceptuarlo como autor "malogrado",¹ su nombre ocupa un puesto de honor dentro de lo que Tomás Marco definió como "Generación de los Maestros" (Marco 1983, 117), y es referencia inexcusable en cualquier antología del teatro lírico español (*cfr.* Sánchez 2006). Dos únicas obras han sustentado ese predicamento: por un lado, su "pastoral lírica" *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910), que le encumbró como maestro del incipiente nacionalismo musical vasco; de otro lado, su "drama lírico" *Las golondrinas* (Madrid, 1914), cuyo éxito le catapultó a la cabeza de la renovación lírica nacional, convirtiéndole en ídolo musical del momento (Webber 2002, 244; Lerena 2021).

Aun así, incluso esos dos títulos emblemáticos han sido programados de forma muy irregular tras la muerte del músico. El resto de su catálogo (formado por música orquestal, camerística y coral de diversa índole) ha sido objeto de recuperaciones ocasionales y parciales.² A pesar de figurar en cualquier manual o diccionario musical al uso, son pocos los estudios musicológicos que se centran en aspectos particulares de su creación; normalmente, relativos a sus dos obras más célebres.³ De hecho, el principal monográfico de referencia sobre el compositor continúa siendo la biografía publicada por el escritor Jesús Mª de Arozamena en 1969, que incluía comentarios críticos y analíticos de importantes músicos coetáneos.⁴ Se comprende, por tanto, que un examen actualizado de su producción teatral, como el que presentamos, solvente importantes lagunas de conocimiento.

A decir verdad, encontramos en la obra de Usandizaga ciertos rasgos heterodoxos que desafiaban postulados hegemónicos en el pensamiento —más que en la práctica— musical español del pasado siglo; lo que, sin duda, ha propiciado una recepción mixtificada de su legado. El primero de ellos, deudor de su etapa de formación en París, es el carácter abiertamente cosmopolita de buena parte de su obra,⁵ en contraste con el esencialismo nacionalista que la oficialidad académica impuso con progresivo apremio (*cfr.* Carreras 2001). Aunque las reacciones más explícitas a ese respecto provinieron de las filas del nacionalismo vasco tras el estreno de *Las golondrinas* (Ansorena 1999), es patente que tampoco desde una posición genéricamente españolista resultaba fácil asimilar el exotismo de sus últimas creaciones, muy alejadas de una estética castiza (Lerena 2021). Incluso a propósito de *Mendi-Mendiyan*, el jesuita Nemesio Otaño (figura central en la organización musical del primer franquismo) reconoció que "Usandizaga no era precisamente un músico nacionalista; para él el *folk-lore* era un pretexto, no un fin. Él se descubría, ante todo, como músico de teatro" (Otaño 1915).

Aun así, su personalidad suele aparecer asimilada al nacionalismo musical vasco en términos generales, debido a su contacto directo con dicho entorno y, en particular, a su frecuente

^{1.} Un simple rastreo en Google permite comprobar hasta qué punto se ha convertido en un cliché relacionar la figura del compositor con dicho calificativo, que se le asoció ya al poco de su muerte (cfr. Villar[c. 1918], 205).

^{2.} La más significativa, para el presente estudio, es la grabación fragmentaria de su ópera *La llama* (Usandizaga, José Mª. La llama. Dirigida por Juan José Ocón. Deutsche Grammophone 0028948123384. 2015, 2 Discos Compactos).

^{3.} Destacan, en concreto, dos análisis de Las golondrinas con muy distinto enfoque y objetivos: el de Igoa (1997) y el de Cascudo García-Villaraco (2014).

^{4.} De gran interés, por su visión exhaustiva y perspicaz, es también el trabajo de López de Luzuriaga (1987). Para una semblanza general del músico y su legado *cfr*. ERESBIL 2015.

^{5.} Más allá de la producción escénica aquí estudiada, destacan ejemplos instrumentales tan brillantes como su *Impromptu* para piano o su *Fantasía para violoncello y piano*, ambos de 1908.

aprovechamiento del folclore de su tierra. El mismo Otaño, pocos años más tarde, reivindicaría al compositor como modelo de fidelidad a su tradición regional frente a la eclosión de la moda exótica del jazz; en lo que suponía, a nuestro juicio, una apropiación sesgada de su figura (Otaño 1926). Tampoco faltó quien, pasado un tiempo, elucubrara con convicción voluntarista sobre un seguro regreso del músico a temáticas vasquistas, en caso de haber sobrevivido a su enfermedad (Morel 2006, 243).

El segundo punto de controversia, más sutil pero no menos importante, es el que atañe a la adscripción genérica de sus obras mayores. Pese a su incuestionable ambición y calidad, tanto *Mendi-Mendiyan* como *Las golondrinas* fueron estrenadas en un formato híbrido que alternaba partes musicales con diálogos declamados. Contrariaban así el ideal de herencia decimonónica que aspiraba a la monumentalización de grandes óperas nacionales con un discurso musical continuo. En el primer caso, la crítica señaló de inmediato y con unanimidad esta aparente imperfección, acentuada por una diglosia entre las partes cantadas (en euskera) y habladas (en castellano). De ahí que Usandizaga completase en 1912 una versión operística íntegramente euskaldún (Morel 2006, 196), presentada en Bilbao en 1916 (Nagore 2002, 613).

En cuanto a *Las golondrinas*, su identificación con el tradicional formato de zarzuela grande resultaba aún más problemática, dado el creciente menosprecio hacia ese género por parte de la elite intelectual y social del momento. Este prejuicio explica que su hermano Ramón manipulara la partitura en 1929, suprimiendo números cómicos o de aspecto más convencional y convirtiendo al canto cualquier expresión hablada del original. Pese a su palmaria inautenticidad, es ese formato espurio el que ha quedado sancionado como canónico para la posteridad,⁷ constituyendo un lastre evidente para la comprensión de esta obra maestra.⁸

Con estos antecedentes, apenas puede extrañar que la dedicación del autor a otros proyectos teatrales menores (como la "comedia lírica" *Bitz*, que examinaremos en este trabajo) haya sido silenciada casi por completo en la bibliografía sobre Usandizaga. A fin de cuentas, toda la tradición decimonónica del teatro lírico –incluida la ópera– sería pronto cuestionada tanto desde inminentes vanguardias antirrománticas como por instancias académicas afines al paradigma de la "música absoluta". Quizás por eso no faltó quien, a su muerte, se afanó en destacar sus innegables méritos como orquestador, hasta el extremo de afirmar, contra toda evidencia, que "hubiera sido un gran sinfonista" (Villar [c. 1918], 208-209).

En cualquier caso, la recepción crítica de estas obras ha pivotado siempre, en tiempos históricos y hasta nuestros días, en torno a la pretendida modernidad que encarnaban en su contexto. En efecto, su estilo cosmopolita y sofisticado se benefició de un favorable ambiente de regeneracionismo y "xenofilia" que caracterizó a importantes sectores de la sociedad española de las dos primeras décadas del siglo XX, ansiosos por modernizar el país

^{6.} Ya en el quinto aniversario de su fallecimiento, un redactor anónimo resumió con retórica nacionalista la idea generalizada de que el "genial autor" "supo llevar en alas de su delicada inspiración los sentimientos de su raza" ("Joshe Mari Usandizaga". 1920. El Pueblo Vasco, 6 de octubre, [1]).

^{7.} Los cortes musicales de la refundición operística quedan restituidos en la edición crítica del compositor Ramon Lazkano; no así la dramaturgia original del libreto (cfr. Usandizaga 1999).

^{8.} Se da así la anomalía de que, siendo un título fundamental del género, Las golondrinas ni siquiera cuenta con entrada propia en el Diccionario de la zarzuela del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Casares 2006); al contrario que su propio autor.

^{9.} La expresión procede de la propia libretista de Usandizaga, María Martínez Sierra (Martínez Sierra 1953, 20).

y dejar atrás la espiral decadente que había culminado en el "desastre" del 98. Saludada, en su momento, como pionera manifestación de progreso musical, esta vertiente innovadora ha sido cuestionada por voces posteriores que han señalado el carácter ecléctico y contemporizador de tales propuestas (*cfr.* López de Luzuriaga 1987, 86, 89; Nagore 2002, 614; Lerena 2021). Ya en 1930 el crítico Adolfo Salazar –adalid de la "nueva música" española inmediatamente posterior a la muerte de Usandizaga– había encasillado al autor en las filas del "regionalismo" contemporáneo, rebajando su producción lírica a la categoría de "teatro de fácil acceso popular" y filiación verista, aunque "no sin originalidad" (Salazar 1930, 300).

De hecho, el término "modernismo" aplicado a la renovación musical (y artística) del período en que Usandizaga desarrolló su carrera se convirtió en un polémico objeto de debate para la crítica coetánea (*cfr.* Cascudo 2017, Lerena 2021). Sin embargo, las implicaciones y dimensiones estéticas e historiográficas de dicho concepto han sido escasamente atendidas por la musicología española hasta tiempos recientes, en trabajos todavía escasos y parciales. ¹⁰ En cualquier caso, y pese a que la primacía internacional de la musicología anglosajona pueda propiciar calcos imprecisos, conviene reivindicar que la asimetría temporal y conceptual de este particular Modernismo hispano respecto a la más amplia noción de *Modernism* impide una inmediata asimilación de ambos términos, según se ha subrayado desde distintos ámbitos (Ara 2012, 49-53; Lerena 2012, 228-229; Lerena 2016, 72; Herzovich 2018 y 2021). ¹¹

Al margen de etiquetas preconcebidas, esperamos aportar claves fidedignas para la comprensión de este fenómeno revisando la trayectoria de quien fuera uno de sus más brillantes exponentes. Para ello, nos centraremos en el estudio comparativo de las peculiaridades dramatúrgicas y estilísticas de la producción escénica del compositor (su faceta más característica), haciendo hincapié no solo en los grandes hitos de su catálogo sino, sobre todo, en proyectos inconclusos o póstumos de su legado personal, conservado en el Fondo Usandizaga del Archivo Vasco de la Música-ERESBIL. ¹² Frente a equívocos e incógnitas suscitados por la temprana desaparición del músico, el contacto directo con estas fuentes documentales y su confrontación con testimonios históricos y determinados discursos críticos nos permitirá ponderar las coordenadas estéticas de dicho repertorio. El carácter dispar y fragmentario del material analizado impone un primer acercamiento panorámico (susceptible de ulteriores profundizaciones particulares), que desarrollaremos siguiendo un orden diacrónico aproximado.

1. El "vascofilismo modernísimo", más allá de Mendi-Mendiyan

Como ya se ha dicho, el primer título teatral de Usandizaga, *Mendi-Mendiyan*, es también una de sus principales obras maestras. Junto al "idilio lírico" *Mirentxu* (1910), de Jesús Guridi, fue considerado un hito prácticamente fundacional de la ópera vasca. El proyecto suponía, de hecho, la culminación de los esfuerzos de su autor por proyectar los conocimientos adquiridos en su etapa de formación parisina (1901-1906) sobre asuntos y materiales musicales del País

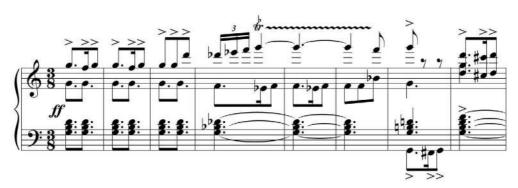
^{10.} El concepto comenzó a estudiarse desde el ámbito catalán en los trabajos de Aviñoa (1985; 2004-5). Con distintas perspectivas, se ha extendido al ámbito nacional en los estudios realizados por Persia (2012), Lerena (2016) y Cascudo (2018). Existen estudios más locales o particulares como los de Cascudo (2012; 2017) y Lerena (2012; 2021).

^{11.} Puede constatarse la ambigua relación entre estos dos "falsos amigos" lingüísticos en un trabajo de referencia como el de Hess (2004), más centrado en la etapa inmediatamente posterior a la que aquí tratamos.

^{12.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050.

Vasco. Lo alentaba un emergente movimiento de reivindicación cultural e identitaria que el agustino Luis Villalba calificaría de "vascofilismo modernísimo" (Villalba 1918, 6). De ahí que el libreto de José Power, desarrollado en tres actos y un epílogo, presentara una apariencia costumbrista, aunque idealizada y atemporal. La incorporación de reminiscencias simbolistas –el presagio onírico de la protagonista, el premonitorio cuento de Kaiku, la figura alegórica del lobo, o el nombre de los personajes de Andrea ("Mujer"), el anciano pastor Juan Cruz, Txiki ("Pequeño"), Kaiku ("Bobalicón") y Gaizto ("Malvado") – seguía el gusto de la época, y es común a títulos contemporáneos como *La vida breve*, de Manuel de Falla, o la propia *Mirentxu*. En consonancia, Usandizaga se inspiró directamente en melodías y ritmos del folclore, pero elaborándolos en una red de *leitmotivs* simbólicos –publicados en una guía temática a la manera wagneriana – sobre un discurso orquestal amplio y continuo.

A este respecto, resulta patente que la obra de Wagner aún constituía, como a finales de la centuria anterior, un referente de actualidad en círculos modernistas peninsulares (Ortíz-de-Urbina Sobrino 2003; Lerena 2016, 69-70), y también en el entorno académico de la parisina Schola Cantorum, donde Usandizaga había estudiado. Como anécdota significativa, cabe recordar que las autoridades locales obsequiaron al compositor con una edición de la Tetralogía wagneriana tras la presentación de Mendi-Mendiyan en San Sebastián, en 1911 (Morel 2006, 193). Por otro lado, el empleo de escalas pentáfonas y hexátonas -recurrente en todo el catálogo de Usandizaga- emparienta con el impresionismo francés y el Puccini más maduro. No obstante, quizá la influencia más novedosa era la introducción puntual de sonoridades que remitían al colorido orquestal y modal de la escuela nacionalista rusa; un modelo que pronto alcanzaría enorme predicamento. Según Arozamena (1969, 101), Usandizaga habría acudido al histórico estreno parisino de Boris Godunov en 1908, aunque ya hacía más de un año que había finalizado sus estudios en la Schola Cantorum y se había reinstalado en su San Sebastián natal. Fuera procedente de la escucha directa o del estudio de la partitura, puede percibirse un eco de la obra de Musorgski/Rimski-Korsakov (y, en particular, de su "escena de la coronación") en el frenético arranque del acto tercero, con su brillante orquestación y obsesiva alternancia de bloques acórdicos (Ejemplo 1).



Ejemplo 1 / Mendi-Mendiyan, Introducción del Acto 3°.

No extraña, por tanto, que, pese a recibir una calurosa acogida, *Mendi-Mendiyan* fuese cuestionada por la artificiosa desnaturalización de sus esencias folclóricas y etnográficas (Zubialde 1910, 108-13); una controversia recurrente de la que tampoco escaparían sus colegas Guridi o Manuel de Falla, entre otros. Incluso se censuró, en el plano dramático, la efectista violencia "meridional" de alguna escena, afín a la moda verista (Loyarte 1911; Gascue 1911).

La composición, en cualquier caso, granjeó al autor una merecida fama de "compositor a la moderna", según coincidieron los medios locales (Morel 2006, 192).

Un elemento destacable en el éxito de esta pieza fue su esmerada puesta en escena, que aprovechaba novedades escenográficas y luminotécnicas aprendidas en París por el pintor bilbaíno Eloy Garay. Dada su estilizada combinación de corrientes internacionales con elementos autóctonos, se comprende que este título fuese rescatado con ocasión del congreso que la naciente Sociedad de Naciones celebró en San Sebastián en 1920 (*ibid.*, 197).

Tras esta satisfactoria presentación, Usandizaga tanteó varias alternativas para proseguir su apuesta por el teatro lírico vasco. Probablemente, la primera de ellas fuera la elaboración de una ópera en cuatro actos sobre la balada éuskara de *Alostorrea*, o Torre de Alós;¹³ un dato nunca reseñado hasta tiempos recientes (*ibid.*, 250). Se trataba de una truculenta gesta bajomedieval recreada por Venancio de Araquistáin con el título de "Gau-Illa" en sus *Leyendas Vasco-Cántabras* de 1866. Este ambiente romántico, legendario y medievalizante, entroncaba de algún modo con el universo wagneriano aún en boga entre cierta elite regional y nacional. De hecho, coincidía con otras óperas vascas contemporáneas como *Anboto* (1909), de Buenaventura Zapirain (despectivamente caracterizada como "una especie de *Lohengrin* o *Tannhäuser* vasco" por Miguel de Unamuno [González de Durana 1992, 106]), o *Amaya* (1920), en cuya composición ya estaba inmerso Guridi. No por casualidad también el compositor bilbaíno Andrés Isasi –wagnerista reconocido y, a la sazón, discípulo de Humperdinck en Berlín– trabajaría desde 1913 en un fallido proyecto operístico sobre otra leyenda de Araquistáin, *Lekobide* (Lerena 2012, 215-218).

En los escasos borradores preliminares conservados se observa que Usandizaga comenzó su tarea perfilando diferentes *leitmotivs* melódicos asociados a distintos personajes e ideas del argumento. Como curiosidad, cabe destacar que el motivo de amor de su protagonista, Usoa ("Paloma"), acabaría siendo utilizado en el dúo de amor entre Lina y Puck con que finaliza el segundo acto de *Las golondrinas*. Más significativa es la asignación de una melodía folclórica para corno inglés a un "pastor"; probable reminiscencia del comienzo del tercer acto de *Tristan und Isolde*, que había causado sensación en su reciente estreno madrileño de 1911. De hecho, también el germanófilo Conrado del Campo emularía dicha escena tristanesca en su ópera *La tragedia del beso*, escrita ese mismo año (Sánchez 2010, 164). Por lo demás, Usandizaga reaprovechará esa melodía pastoril en futuros proyectos, lo que permite realizar un seguimiento de la progresiva adaptación de su inspiración a diversas coyunturas creativas.¹⁴

Frente al completo olvido de *Alostorrea* en su fase inicial, sí ha sido más recordado y mejor documentado el trabajo realizado en 1912 sobre un libreto en castellano del escritor y militar Juan Arzadun (que, probablemente, nunca pasó de la fase de guion preliminar). Definido por el compositor como "ópera o, mejor, acción lírica en un acto y tres cuadros", ¹⁵ *Costa brava* remitía a un costumbrismo mucho más inmediato que *Alostorrea* e incluso que *Mendi-Mendiyan*, recreando el mundo portuario del viejo San Sebastián, con sus pescadores y

^{13.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/187.

^{14.} Se trata de un trasunto de una melodía que Resurrección de Azkue recogería en su Cancionero Vasco (López de Luzuriaga 1987, 93). Su perfil melódico también recuerda a la popular *Uso zuria*, cuya traducción ("Paloma blanca") podría interpretarse como un guiño al nombre de la protagonista.

^{15.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/292.

pescaderas, regatas, procesiones y fiestas populares. Se trataba de un registro nuevo para Usandizaga, pero que su libretista manejaba con comodidad, según demuestran sus *Cuentos vascos* de 1921: en ellos, Arzadun exhibe una cuidada prosa de filiación noventayochista, que se recrea en el uso de localismos y sonoros términos castizos, con un marcado sentido de defensa moral de los valores intrahistóricos del humilde pueblo vasco, en clave regionalista (Arzadun 2018).

Este ambiente dinámico de *tranche de vie*, en formato breve –tan habitual en la escena operística de entresiglos a partir de *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (1890)– y con final dramático (exigido por el propio compositor), sugiere cierta afinidad con el verismo italiano "de bajos fondos". Curiosamente, más de dos décadas más tarde el también donostiarra Pablo Sorozábal, ferviente admirador de Usandizaga, explotaría un ambiente comparable en su zarzuela *La tabernera del puerto* (1936), obra con la que hubiera compartido una inevitable escena de galerna. No obstante, tras ese escenario pintoresco, también se intuye en *Costa brava* cierto componente simbólico, sugerido por el título de la obra, el nombre y mote de ave de la protagonista (Magdalena/"Gaviota"), y sus evocaciones religiosas (con el segundo cuadro ambientado en un convento y un *leitmotiv* dedicado al "amor divino").¹6 Asimismo, resulta sugerente la elección del villancico navideño *Hiru errege Orienteko* ("Tres reyes de Oriente") como material temático,¹7 si pensamos en el orientalismo que el músico pronto desarrollaría en otras composiciones.

Es muy interesante constatar los principios estéticos y dramatúrgicos que Usandizaga expresaba por carta a su colaborador literario: construcción de la partitura a partir de una tupida red de *leitmotivs* simbólicos, gusto por el descriptivismo musical y otras sugestiones músico-dramáticas, empleo de la prosa musical junto a pasajes en verso, defensa de la melodía por encima de la complejidad compositiva y, en fin, rechazo de una modernidad cerebral que pudiera distanciarle del gran público:

La forma musical que más me gusta es que cada personaje, los rasgos principales, el amor, el mar, etc. tengan sus motivos característicos para desarrollarlos y modificarlos según exija el asunto, pero siendo mi principal preocupación que la música sea música, es decir que suene bien y al mismo tiempo que sea de efecto. Digo esto porque hay una corriente moderna que cree que si una obra no es complicada no puede ser buena. No soy de esa opinión.

Me gusta mucho también, pues son musicables, por ejemplo (en términos generales):

- Los recuerdos, es decir, referir narraciones bien sentimentales o misteriosas (intercalando en la prosa).

^{16.} *Ibid.*, A050/181-184. Curiosamente, el mencionado *leitmotiv* se basa en la misma canción folclórica que Jesús Guridi recrearía en sus *Diez melodías vascas* (1941) como "Amorosa".

^{17.} Usandizaga ya había realizado en 1911 un arreglo para canto y piano de dicho villancico. En septiembre de 1912 lo orquestó para su reutilización en *Costa brava*, tras realizar una versión pianística del mismo (*Los reyes magos*). Se trata, por tanto, de la única página acabada de este proyecto escénico (*ibid.*, A050/065).

- Los comentarios sobre algunos sonidos lejanos que se oyen o algo extraño que se ve, etc.
- Íd. sobre el sol, la luna, etc., es decir lo que se pueda "describir". 18

En efecto, los borradores de *Costa brava* muestran un minucioso diseño preliminar de un número abundante de motivos musicales simbólicos, y de otros más circunstanciales. Varios de ellos están tomados del folclore, como los arriba mencionados o el popular aire donostiarra *Iriyarena*, que el propio autor consideraba "vulgarísimo". En cambio, los dos temas asociados a la protagonista (tema de Gaviota y tema del amor) tienen un perfil lírico más universal y reaparecerán, respectivamente, en la introducción y sección central del dúo amoroso del primer acto de *La llama*, tres años más tarde. Por lo demás, los escasos pasajes desarrollados por Usandizaga muestran una escritura muy abigarrada, llena de cromatismos y efectismo sonoro, que contrasta con la ambientación popular de la obra.

A la postre, la única composición lírica que continuó la línea vasquista de *Mendi-Mendiyan* fue la cantata o "escena popular vascongada" para soprano, tenor, coro y orquesta *Umezurtza* ("La huérfana", 1912-13), que comentamos aquí por su claro carácter para-teatral. El argumento, escrito por el propio compositor,²⁰ presenta cierto paralelismo sonoro y narrativo con las escenas finales de su primera ópera, al contraponer el duelo de una joven a la celebración vital de sus amigos, que en vano tratan de animarla (Larrañaga 2013). En la partitura, el compositor establece un efectivo contraste entre el ritmo folclórico de *arin-arin* (ya utilizado en la escena festiva de *Mendi-Mendiyan*) y un original declamado arioso de ascendencia wagneriana y gran dramatismo. No extraña, por tanto, que una versión preliminar *a capella* fuera presentada bajo el auspicio de la recién creada Asociación Wagneriana de Madrid, junto a páginas de Beethoven, Bach, Liszt y *El ocaso de los dioses* (Barrado 1912).²¹ Tras su apariencia pintoresca, hallamos de nuevo un sugerente trasfondo simbolista: es clara la conexión, de tipo casi psicoanalítico, entre la atmósfera fatalista del argumento y la dramática enfermedad que impedía al músico disfrutar en plenitud de su juventud (López de Luzuriaga 1987, 87).

En la misma línea cabe situar un último proyecto del que solo se conservan los borradores fragmentarios de su texto literario, manuscrito por Usandizaga. Se trata de *Navegando...*, una fantasmagórica "escena" nocturna para coro, solistas y orquesta, en la que un grupo de mujeres vislumbra una embarcación abocada al naufragio. En este caso, el elemento simbolista se sitúa en primer plano, quedando la posible alusión vasquista diluida en el mero marco marítimo de la acción. Es posible, no obstante, que esta cantata estuviera relacionada o formara parte de otro proyecto más amplio titulado *El canto de Vasconia*, cuyos confusos borradores literarios se conservan en el mismo fondo documental. Sospechamos, además,

^{18.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/292.

^{19.} Ibid.

^{20.} Así lo aseguró una noticia recopilada en el álbum de prensa del compositor. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/225-127a.

^{21.} La versión definitiva se estrenaría de forma póstuma en San Sebastián (Teatro Victoria Eugenia) el 22 de noviembre de 1915 (E-RE [Rentería], Usandizaga, A050/227-144), y el 7 de mayo de 1916 en el Teatro Real de Madrid ("El círculo de Bellas Artes". 1916. Revista Musical Hispanoamericana, abril).

^{22.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/293.

^{23.} Ibid., A050/297.

que las estrofas de los marineros fueron redactadas para que su métrica se ajustase al motivo musical del pastor de *Alostorrea* (cuya melodía reaparecerá en el acto tercero de *La llama* en boca de un coro de esclavos agonizantes en lejanas galeras marinas). Ya hemos visto como *Costa brava* preveía también una escena de galerna en el mar; situación que, mucho antes, había inspirado al músico su poema sinfónico *Dans la mer* (1904) y que también era central en la ópera *Ortzuri* (1911), de Resurrección Mª de Azkue. De este modo, el motivo argumental de la catástrofe marina se perfila como un asunto tópico de la música vasca del momento. En el caso concreto de *Navegando...*, además, existe, de nuevo, cierto paralelismo entre la angustiosa amenaza de muerte que acechaba al músico y el patético "adiós a la vida" que entonan los navegantes del poema.

2. "Nuevas tendencias": Las golondrinas (y Hassan y Melihah)

Como se ve, Usandizaga ensayó en sus primeros proyectos escénicos diversas fórmulas para adaptar los principios generales del drama lírico wagneriano –comunes ya en la práctica operística europea– tanto a las novedades sonoras y teatrales de su tiempo como a los imperativos identitarios del emergente nacionalismo vasco –entendido en un sentido amplio, más cultural que político–, sin renunciar a su propia sensibilidad. No obstante, el autor se desentendería en buena medida de esta preocupación localista tras culminar, en 1912, la revisión plenamente operística de *Mendi-Mendiyan*, y entablar, ese mismo verano, una decisiva relación con el matrimonio formado por los dramaturgos Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga (la verdadera artífice de los textos que su marido firmaba);²⁴ tándem fundamental en la difusión del Modernismo literario en España. A partir de este contacto, el compositor centró sus esfuerzos en la composición de *Las golondrinas*, adaptación musical de la pieza "Saltimbanquis", del libro *Teatro de ensueño* (1905).

A pesar de basarse en una de las muestras más destacadas del teatro simbolista español, el ambiente circense del argumento y su desgarrador dramatismo pronto hicieron asentar la consideración crítica de la obra como una consecuencia de *Pagliacci* de Leoncavallo (1892) y, por extensión, de la escuela verista italiana; hasta el punto de consolidarse la fama de Usandizaga con la discutible etiqueta de "Puccini español" (Sánchez 2006, 846). No obstante, un análisis atento revela múltiples detalles que trascienden el mero realismo, entroncando con las temáticas del simbolismo y decadentismo finiseculares (Cascudo 2014). Entre otros elementos de modernidad, destacan las dos pantomimas de la obra original; una forma expresiva que los libretistas enseguida desarrollarían junto a Falla y otros importantes compositores: la primera, y más célebre, como juego de "teatro dentro del teatro"; la segunda, previa al desenlace final de la obra, como estilización de la propia ficción escenificada, culminando el continuo juego de espejos entre realidad y ensoñación que plantea la obra.

Es característica la ambigua definición formal de *Las golondrinas*: por un lado, respetaba las convenciones básicas del tradicional formato de zarzuela, alternando pasajes hablados con algunos números cerrados, e incluso dos escenas corales de carácter cómico (la segunda de ellas, de traza orientalizante, desechada en la refundición operística); por otro lado, se

24. Sobre la polémica autoría de los textos de Martínez Sierra, *cfr.* Jones 2004. De aquí en adelante se utilizará el apellido Lejárraga cuando nos estemos refiriendo a la persona privada de la libretista y el apellido Martínez Sierra cuando estemos hablando de su figura pública como autora.

introduce un infrecuente desenlace trágico, y se amplían muchos de los pasajes musicales hasta límites formales y expresivos inusitados. Es llamativa la sustitución del verso por la prosa en amplias secciones de canto; aspecto clave de la lírica modernista de entresiglos (Cascudo 2012, 236). En cambio, son contadas las alusiones directas a lo que pudiera estimarse como música "nacional": la folclórica cantilena infantil "Quisiera ser tan alta como la luna" en una escena ferial (nº 4 de la partitura) y los romances castellanos que los titiriteros recrean en las primeras escenas; junto con unas fugaces insinuaciones, no explicitadas en la partitura, de los ritmos de tango (nº 3) y tanguillo (nº 5), y una discretísima cita a "La Mariagneta" catalana (Casares 2021, 24) dentro de la Pantomima del segundo acto. El resto de la acción se desenvuelve en un ámbito más cosmopolita, que, en algunos momentos, recuerda la atracción de Usandizaga por los cabarets y cafés cantantes parisinos, en su época de estudiante.²⁵

En cualquier caso, el hecho de que los autores designaran su creación como "drama lírico" confirma las altas aspiraciones estéticas del proyecto, evocando, en última instancia, el ideal wagneriano de obra de arte total, aunque con claves estéticas más mundanas y eclécticas, probablemente asimiladas en París. Más de un crítico, de hecho, coincidió en apreciar "un fuerte sabor wagneriano" (Martí 1915) en la partitura. Preguntado por la "escuela" que le orientaba, el propio compositor apuntaba aún al maestro alemán como referente máximo ineludible, al tiempo que reivindicaba con humilde firmeza su originalidad e independencia creativas: "me dejo llevar de mi propia inspiración. Admiro a Wagner, pero no me siento con fuerza para seguir sus huellas" (*ibid.*).

El mencionado coro de feria del primer acto (nº 4) es un ejemplo perfecto de esta combinación de tendencias modernas y tradicionales en *Las golondrinas*. Tras su apariencia de escena meramente costumbrista, con vivaces sonoridades populares y citas folclóricas, el canto femenino alude simbólicamente al conflicto amoroso de los protagonistas. Además, su dramaturgia inicial planteaba un original efecto escenográfico en el que las luces crepusculares de la noche de San Juan asumían todo el protagonismo, con el coro cantando entre bambalinas; un efecto que, en la práctica, resultó irrealizable. En la partitura, las referencias sonoras se agolpan en un singular mosaico de forma caleidoscópica. Aunque este tipo de temáticas circenses es común en distintas expresiones de la vanguardia artística del momento, creemos que la inspiración de este número podría proceder del ballet *Petrouchka*, de Stravinski; concretamente, de su representación del jolgorio vespertino de carnaval mediante acumulación fragmentaria de temas folclóricos, al comienzo del cuarto cuadro.

Fue la propia libretista quien, en sus tardías memorias, señaló expresamente dicha semejanza;²⁶ asegurando, por otro lado, que en aquellas fechas ya conocía y admiraba *Petrouchka*, gracias a sus viajes a París (Martínez Sierra 1953, 123). Es muy posible que también Usandizaga tuviese conocimiento más o menos indirecto del éxito y características de la obra de Stravinski, pese a que no se estrenara en España hasta 1916. De hecho, el mismo año de 1912 (menos de un año después del estreno del ballet en París), compuso en su retiro de Ascain (País Vasco francés)

^{25.} Según testimonio directo de Jesús Guridi recogido en Arozamena (1967, 56).

^{26. &}quot;En el primer acto, el coro de inusitada factura en el cual se oyen junto con los rumores y gritos de feria, como en el *Petruchka* [sic] de Stravinsky, las voces infantiles que cantan populares canciones de corro, interesó vivamente a la mayoría del público, desconcertó a algunos 'tradicionalistas', sedujo a los conocedores y, en resumen, fue el primer número que logró los honores de la repetición" (Martínez Sierra 1953, 112).

una brillante "fantasía-danza" de corte orientalista, *Hassan y Melihah*; titulada, en alguno de sus manuscritos, *Unos titiriteros en la feria de Tetuán*, o *Los titiriteros en una feria árabe.*²⁷

En su versión pianística, esta pieza podría ser entendida como un intento de emular el virtuosismo extremo de la "fantasía oriental" *Islamey*, de Balakirev. Sin embargo, el apelativo de "danza", junto al ambiente ferial de su minucioso programa argumental y la vertiginosa yuxtaposición de músicas mecánicas y callejeras, permiten interpretar su inmediata orquestación como un verdadero proyecto coreográfico a la manera de los *Ballets Russes* de Diaghilev (y, en concreto, del aplaudido *Petrouchka*). Dicho paralelismo fue apreciado por Margarita Nelken tras la primera audición de *Hassan y Melihah* en Madrid, a finales de 1917:

¿Recordáis la feria de *Petrouchka*, con sus danzas al son de las cajas de música, con su oso, con el bullicio indescriptible, y, sin embargo, tan bien descrito, de su muchedumbre? No comparemos los resultados, pero en *su manera de tratar el asunto*, Usandizaga aparece indudablemente como el compositor más próximo a Strawinsky (Nelken 1918).

Suponiendo poco probable una influencia directa, la cronista proclamaba a Usandizaga como "un *espíritu paralelo* a Strawinsky" y, en virtud de ello, consideraba que *Hassan y Melihah* "significa el ingreso de esta escuela [musical española] en las nuevas tendencias" (*ibid.*). Mucho más severo, Adolfo Salazar encontró que ese evidente acercamiento a sonoridades de vanguardia aprendidas "en París" resultaba incongruente con el "vocabulario anticuado" de sus "recursos contrapuntuales [sic]", aun reconociendo en la obra "materia para un buen trozo moderno" (Salazar 1917, 8).²⁸

3. Resplandor y sombras: el orientalismo de La llama (1915-1918)

En definitiva, la alusión a elementos reconocibles de la moderna escuela rusa era, en su momento, el rasgo más novedoso dentro de la personal amalgama de efectos sonoros y dramatúrgicos relacionados con las corrientes internacionales conjugadas por Usandizaga. La admiración por la música eslava no había dejado de crecer en los círculos artísticos parisinos desde comienzos del siglo, y estaba a punto de eclosionar en toda Europa occidental de la mano de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Dado que dicha compañía no pisaría suelo español hasta el verano de 1916, meses después del fallecimiento del compositor, puede considerarse a nuestro autor un auténtico pionero; hasta el punto de que María Martínez Sierra consideraba que "la música del vasco Usandizaga fue en España el exponente máximo de la sensualidad asiática" (Martínez Sierra 1953, 107).

Como en otras latitudes, estas expresiones supusieron un revulsivo creativo de primera magnitud. El mismo año de 1915 Manuel de Falla llegaría a proclamar en el Ateneo de Madrid que "con Modesto Mussorgski empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestra música",

^{27.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/296.

^{28.} La obra se había estrenado en el Gran Casino de San Sebastián el 15 de septiembre de ese año dentro de un "Festival español" que también incluyó las *Noches en los jardines de España*, de Falla (quien por ese entonces se perfilaba como el principal rival de Usandizaga [véase Lerena 2021]). Le siguió, dos días después, un "Festival ruso" que se cerró con *El pájaro de fuego* de Stravinski (G[ascue] 1917).

alabando igualmente la aportación melódica y armónica de Rimski-Korsakov, Balakirev y Borodin (Villar [c. 1918], 13). Ahora bien, este modelo ruso –defendido ya por Felipe Pedrell en su influyente *Por nuestra música*, de 1891– se asumió, en general, desde una perspectiva eminentemente nacionalista: así lo explicitaba desde el País Vasco el padre José Antonio Donostia, ese mismo año (Donostia 1983). Tal y como resumió Matilde Muñoz en 1917, dicha escuela demostraba la posibilidad de una renovación estética a partir de las raíces vernáculas de cada pueblo, alcanzando una ideal simbiosis de modernidad y nacionalismo (Muñoz 1917, 19-22).

En tal contexto, no puede extrañar que la evocación del esplendor escénico y sonoro de los *Ballets Russes* se acentuara en el drama o "poema" lírico *La llama*, aunque manteniendo una distante y muy ambigua relación con las raíces locales de sus creadores. Se trataba del proyecto más ambicioso de Usandizaga: una obra de impactante dramatismo y gran formato (tres actos con seis cuadros), ambientada en un fabuloso escenario oriental, y con espectaculares intervenciones de coros y danzas, además de importantes exigencias vocales para los solistas. En su orquestación, de gran brillantez, el compositor elaboró sus páginas de mayor vuelo sinfónico, con una complejidad de líneas casi straussiana y todo tipo de efectos instrumentales; algunos, de sabor impresionista (como la recreación de los sonidos de un jardín junto al mar, en el acto tercero).

En consonancia con dicha ambientación, la música aparece saturada de arabescos modales y cromáticos de cierta apariencia "alhambrista" o andalusí; no obstante, el músico también incluyó algunas melodías tomadas del folclore vasco (vinculándolas, fundamentalmente, a los trágicos héroes caucásicos de la ficción). En concreto, encontramos el mismo "tema del pastor" de *Alostorrea* como base de la romanza de soprano del primer acto (protagonizado por una humilde "zagala"), que acabará convertido en *leitmotiv* de los prisioneros de un derrotado "reino pequeño" montañés. Original, y de cierta reminiscencia popular, es el monótono recitado de la Narradora en el prólogo de la obra, que puede recordar las cantilenas de romances como los que ya habían sido fugazmente evocados en *Las golondrinas* y que, a su manera, también explotaría Falla en *El retablo de Maese Pedro* (1923). La huella eslava, por su parte, se hace patente en pasajes como el coro final del segundo acto —una apoteosis al estilo de las "danzas polovtsianas" de *El príncipe Igor*— y en detalles tan nimios como el nombre de la protagonista, Tamar, coincidente con el del poema sinfónico de Balakirev que la compañía de Diaghilev había coreografiado en 1912.

Pese al empaque y ambición de este planteamiento, es interesante que los autores previeran, en principio, una doble presentación formal de *La llama*: en versión operística, para su esperado estreno en el Teatro Real, pero también con una variante zarzuelística, más comercial (Arozamena 1969, 287). En consecuencia, la partitura evitaba el discurso musical continuo del drama lírico wagneriano (que sí predomina en la versión final de *Mendi-Mendiyan*) para articularse, de manera aún más acusada que en *Las golondrinas*, en una sucesión de números cerrados, entre los cuales cabía insertar diálogos hablados en vez de recitativos. Aunque, significativamente, su estreno póstumo se verificó solo en formato de ópera (revisada por Ramón Usandizaga), este gesto conservador de la dramaturgia no pasó desapercibido por la crítica más elitista, que lamentó lo que consideraba una concesión al aplauso fácil de "las masas impresionables" (Fesser 1918).

Aun así, resulta llamativa la ingeniosa estructura abisal del drama, donde personajes de orden superior (la Narradora, el Espíritu del Agua) comentan la acción venidera, aportando cierto cariz metateatral a la fábula. En su aspecto poético, el libreto aparece plagado de evocaciones alegóricas y simbolistas (llamas, humo, cadenas, flores; la espera, la noche, la prisión, el jardín; o la mismísima Muerte personificada) que entroncan de forma obvia con el Modernismo literario hispano. Algunas de ellas pertenecían al singular universo de los Martínez Sierra, comenzando por la alusión al fuego como imagen del deseo erótico, central también en el libreto de *El amor brujo* que los mismos dramaturgos elaboraron casi a la vez para Manuel de Falla. Es también característica la oposición de dos mujeres antagonistas de gran fuerza dramática, presente ya en *Las golondrinas*, y, muy seguramente, expresión de ansiedades biográficas de la propia María Lejárraga (*cfr.* Rodrigo 2005, 107-11).

Otros elementos dramáticos de La llama presentan reminiscencias wagnerianas: así, el diálogo profético entre el Oráculo y el Espíritu del Agua, en el prólogo del acto segundo, recuerda a las visiones de las Nornas de El ocaso de los dioses, obra a la que también remite el interludio fúnebre que, en tiempo de marcha, recapitula algunos de los temas principales de la obra, inmediatamente antes del trágico desenlace final. Incluso su operetesco coro de odaliscas que contemplan al héroe cristiano cargadas de flores y frutos del jardín del Sultán-guarda cierto paralelismo con el de las doncellas-flor del jardín encantado de Klingsor en Parsifal (Lerena 2015b). En cambio, el gesto final de la odalisca Aisa abrazando con deseo necrófilo el cadáver del príncipe a quien ella misma ha asesinado ("¡Ah! Eres mío...") explota la "salomanía" artística de aquellos años, subrayada por unos inquietantes trémolos de madera que apuntan, de forma reconocible, a la Salomé (1904) de Strauss. La escena, de todos modos, es recurrente en obras modernistas de este período: ya en la ópera La fada (1897), de Enric Morera, la ondina protagonista besaba y poseía el cuerpo del caballero muerto por su amor al grito de "Ja ès meu!" (Cascudo 2018b, 369); del mismo modo que la reina georgiana que da nombre al mencionado ballet Thamar de Balakirev besa a su amante tras apuñalarlo (Muñoz 1917, 82-84).

A todo ello, hay que sumar la visualidad de una puesta en escena que debía evocar un Oriente fastuoso y ciertos efectos subrayados desde la orquesta, como la aparición de estrellas en el firmamento durante la romanza de Tamar del acto primero y el posterior encendido de antorchas nocturnas; el curso del agua entre las rocas (prólogo del segundo acto) y en las fuentes del jardín, o la súbita visión de la luz exterior desde las tinieblas de un calabozo (acto tercero). Recordemos que los efectos lumínicos del anochecer, fracasados en el coro de feria de *Las golondrinas*, ya habían logrado un sobresaliente impacto en el dúo de amor de *Mendi-Mendiyan* (Sorozábal 2019, 42).

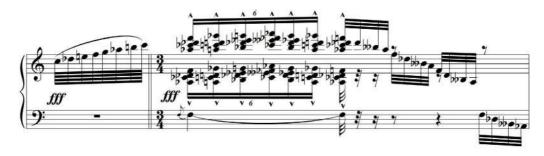
Se ha comparado el orientalismo de las escenografías originales de 1918 –pintadas por Oleguer Junyent, según las fuentes donostiarras, y por Fernando Mignoni, según las madrileñas – con el de ciertos edificios de estilo *art nouveau* de San Sebastián (López de Luzuriaga 1987, 88, 99; Lerena 2015b). Cabe extender ese paralelismo a la iconografía asociada a la obra (Figura 1) e incluso a su propia partitura, cuyo recurrente tema de la muerte coincide en su trazo ondulado con las líneas serpentinas y enérgicos *coups de fouet* característicos de aquella corriente (Ejemplo 2). Por su parte, los figurines conservados evidencian una clara afinidad con la estética de los *Ballets Russes* (Figura 2). De ahí que, según Matilde Muñoz, algunas

escenas "llega[ba]n a la emoción estética de un decorado de León [sic] Bakst".²⁹ Con todo ello, *La llama* se configuraba como un poliédrico precipitado de sugestiones esteticistas comunes al Modernismo de entresiglos. Creemos que no es coincidencia, sino expresión de cierta comunión en los gustos e idiosincrasia del momento, que poco después también Giacomo Puccini centrara sus últimos esfuerzos creativos en la elaboración de otra grandiosa fábula oriental distópica y alegórica, *Turandot*, con arquetipos femeninos y masculino comparables.



Figura 1 / Oleguer Junyent: cartel de *La llama* [1918]. © Museu de les Arts Escèniques-Institut del Teatre (Barcelona), http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:212207

^{29.} Muñoz, Matilde. 1918. "Estreno de 'La llama". El Imparcial, 31 de marzo. Cit. en Catalán 2016, 57.



Ejemplo 2 / La llama, suicidio de Tamar (leitmotiv de la muerte).



Figura 2 / Manuel Fontanals: figurines para el estreno madrileño de *La llama*.

E-RE (Rentería), Usandizaga A50/228-065a, "Gran Teatro" [Programa de *La llama*, 1-6 de abril de 1918].

Aun así, más allá de las modas contemporáneas, la obra también apela a referentes universales más trascendentes. De hecho, la libretista tomó de la *Orestíada* de Esquilo un elemento clave para el desarrollo de la trama, esto es, la cadena de hogueras que anuncian de montaña en montaña la llegada del protagonista (Martínez Sierra 1953, 116); mientras que las disquisiciones

en torno a la espera del amado en la primera romanza de soprano recuerdan la imaginería mística del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. La oposición maniquea entre turcos y cristianos, por su parte, tenía una larga tradición en la cultura occidental, desde las comedias de cautivos del Siglo de Oro español a las *Türkenoper* de los siglos XVIII y XIX. Precisamente, también la tradición folclórica de las "pastorales" escénicas del País Vasco francés –a la que, nominalmente, remitía *Mendi-Mendiyan*– presenta a figuras turcas (*türkak*) como arquetipos malignos (Urkizu 1996, 41-42). Aunque ningún comentarista incidiera en ello, resulta bastante obvio que el argumento podía interpretarse como una sublimación de cuestiones identitarias concernientes a la realidad vasca y española; bien fuera al mito historiográfico de la Reconquista peninsular, o al de la supuesta pureza étnica del pueblo vasco.³⁰

La llama, en suma, condensaba una tupida red de alusiones y niveles interpretativos que, a la postre, y pese a la excelente factura de la partitura, dificultó la recepción de la obra. En este sentido, hay que tener en cuenta que para 1918 tanto el público donostiarra como el madrileño habían tenido repetida ocasión de admirar en directo los espectáculos originales de Diaghilev. Su imitación, por brillante y personal que fuera, no tenía ya la novedad prevista por sus autores en 1915. De hecho, la temática orientalista de la obra se había extendido en la ascendente cultura de masas del momento, banalizándose a través de manifestaciones como la opereta El asombro de Damasco (1916) o la zarzuela El niño judío (1918), ambas de Pablo Luna. Además, el antigermanismo desatado tras el estallido de la Guerra Mundial había acelerado la gestación de un nuevo pensamiento de vanguardia contrario a cualquier arte con reminiscencias wagnerianas y, en general, de grandilocuencias posrománticas. Todo ello explica el desdén que la obra suscitó en exigentes críticos como Salazar, pese al cordial aplauso generalizado (cfr. Lerena 2021).

4. "Género ínfimo": Bitz y la decadencia de la Belle Époque

Frente a la ambiciosa propuesta de *La llama*, con su hipertrofiada estilización de elementos de la alta cultura reciente y pasada, aún podemos rastrear otros proyectos escénicos tardíos de formato mucho más ligero, sistemáticamente ignorados en estudios sobre el autor.³¹ Aunque solo uno de ellos quedara concluido, estas piezas menores sugieren una alternativa viable y complementaria al callejón sin salida en que entraba la tradición operística decimonónica a mediados de la década de 1910. Al mismo tiempo, confirman el interés del compositor por no desconectar de los gustos generales del gran público, evitando el hermetismo formal y expresivo de otros compositores contemporáneos.

Fue el propio Usandizaga quien, trabajando aún en *La llama*, reveló su intención de elaborar "dos zarzuelas o pequeñas óperas" (TEA 1915, 311). Entre los manuscritos del compositor se conservan los libretos, más bien abocetados, de sendas "comedias líricas" en un acto, que podrían corresponderse con dicho interés. Aunque ambas presentan la misma caligrafía y

^{30.} Curiosamente, la iglesia del monasterio riojano de San Millán de la Cogolla (pueblo natal de la libretista) representa en su retablo barroco a los tercios españoles derrotando a turcos otomanos, como actualización iconográfica de un milagro medieval.

^{31.} Significativamente, *Bitz* figura como "obra orquestal" en el trabajo de Arozamena (1969, 365); y está ausente en el más reciente catálogo general editado por la Fundación Autor (Ansorena 1998). Solo los números compuestos por Usandizaga para esta obra fueron estrenados en versión de concierto en la Semana de Música Vasca *Musikaste* de Rentería (Guipúzcoa), el 16 de mayo de 2015 (Lerena 2015a).

un tono desenfadado similar, solo la primera de ellas, *Bitz*, aparece firmada por "Soraluce y Villanueva". Es probable que tras dicha rúbrica se encuentre el periodista, músico y escritor Cándido Soraluce Bolla, tío materno de Usandizaga y autor él mismo de música para la zarzuela vasca *Iriyarena* (1878). *Bitz* es también el único de estos dos títulos para el que llegaría a escribir música su sobrino.

El formato de esta pieza se corresponde casi con total exactitud con los parámetros del llamado "género ínfimo" que, desde la primera década del siglo XX, venía escandalizando a intelectuales y moralistas por sus argumentos frívolos y la trivialidad de sus partituras, entendidas como meros epígonos decadentes de una tradición zarzuelera en declive frente a la espectacularidad de la moderna opereta. Además de su breve formato, encontramos en ella elementos casi normativos del género, bien definidos en estudios previos (Jassa y Mejías 2007; Webber 2010 y 2021): acción ligera y desinhibida, que protagonizan las figuras arquetípicas del "fresco" –encarnado aquí por Curro, falso torero que encandila a una de las protagonistas, y por el personaje de Míster Full, un español que se hace pasar por inglés y millonario para seducir a una joven– y las "bribonas" (la cupletista Laurita y Ketty, una cocotte "yanqui"), entre números musicales sencillos a base de danzas de moda e insinuantes cuplés.

La obra, dividida en dos cuadros, transcurre en la estación estival de Biarritz (distante solo cincuenta kilómetros del San Sebastián natal del compositor) y recrea el ambiente decadentista de la *Belle Époque* en todo su esplendor. Este escenario es similar al de otra pieza canónica del repertorio ínfimo, *San Juan de Luz*, pergeñada en 1902 por Carlos Arniches, Jackson Veyán y los compositores Quinito Valverde y Tomás López Torregrosa; y, curiosamente, también presenta coincidencias con el de la "comedia lírica en tres actos" *La Rondine* (1917), en la que ya trabajaba Puccini. Por él desfila una galería de personajes estrafalarios que evidencian la misma fascinación exotista de productos como *La llama*, aunque en su versión más mundana: un faquir indio, un vendedor de alfombras argelino, un "nazareno" vegetariano, una esotérica echadora de cartas y quiromante, elegantes músicos *tziganes*, un amante negro y otro chino, entre otros, animan unas escenas de escasa acción dramática, pero plagadas de falsas apariencias.

De algún modo, cabe entender *Bitz* como el reverso, cotidiano y desengañado, de las ensoñaciones escapistas del Modernismo contemporáneo. Tal y como resumen solista y coro en un vals tildado de "modernista" por el libreto, "*Bitz* es sueño dorado, lleno de esplendor, mas hay algo que inquieta a todos y es un fondo de gran dolor [...]. [E]s fruta de gran brillo, mas también de amargor". Usandizaga compuso otros tres números para esta obra: un animado preludio que condensa varios temas de la partitura a ritmo de polca y vals; una melosa "Canción Yndia" [sic], y un intermedio (Tabla 1).³³ Este último es una orquestación del *Schottisch* para piano escrito en 1910 para amenizar sus veladas amistosas en un club o salón de baile donostiarra (Arozamena 1969, 119); contexto muy similar al retratado en *Bitz*. En todos ellos, el compositor se adapta a la sencillez que imponía el género, sin perder la elegancia de su escritura.

La partitura se completa con sendos cuplés de las dos rivales protagonistas; acompañados, de forma diegética, por la orquestina del restaurante en que transcurre el segundo cuadro. Estas

^{32.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/289.

^{33.} E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/185.

páginas no fueron escritas por Usandizaga, sino por un desconocido W. K. Hamilton,³⁴ de probable origen estadounidense (Lerena 2018, 76-77). Esta intervención ajena puede deberse a que el prematuro fallecimiento del músico donostiarra dejara inacabado el proyecto, o bien a que se considerara óptima para recrear la ligereza formal y expresiva de esos números. Dado que el Preludio firmado por Usandizaga comparte material melódico con los "*Couplets* de Kelly" de Hamilton, ambas opciones resultan plausibles. En cualquier caso, esta colaboración corrobora el acento cosmopolita de una producción que, hasta donde sabemos, nunca fue subida a escena.

CUADRO 1°		
1	Preludio	J. M. Usandizaga
2	Canción Yndia	
	CUADRO 2° (E-RE A050-185)	
3	Intermedio (Tpo. de Schottish)	
4	Vals	
5	La canción de Laurita (<i>Romance</i>)	W.K. Hamilton
6	Couplets de Kelly	(E-RE A050-186)

Tabla 1 / Números musicales de Bitz, autoría y signatura.

De ese modo, tras su aparente banalidad, *Bitz* entronca con el hedonismo irreverente y la mórbida ansiedad existencial del arte decadentista de entresiglos; un rasgo que ya Christopher Webber constató en algunas de las más incisivas muestras del género ínfimo (Webber 2021).

Este carácter de amarga sátira sociocultural, así como su directa vinculación con la escena teatral madrileña, se hacen aún más patentes en el argumento (no musicado) de *¡¡Esos artistas!!*, cuyos cuatro cuadros se desarrollan en el Madrid contemporáneo.³ Siguiendo una temática ampliamente explotada en la literatura y el teatro lírico, este libreto enfrentaba la desarraigada existencia de un pintor bohemio, Carlos, al hipócrita bienestar altoburgués de su casero; afincados, respectivamente, en la buhardilla y el piso principal del mismo edificio. Sus acotaciones escénicas, de hecho, remiten a modelos previos de éxito, haciendo cantar al protagonista, por un lado, un fragmento de *La Bohème* (1896), de Puccini y, por otro, la popular "Canción húngara" que un vagabundo errante entona en la zarzuela chica *Alma de Dios* (1907), de Serrano y Arniches. Es interesante examinar la descripción que el mismo pintor Carlos realiza de su "obra ideal", donde elementos sofisticados de la moderna vida metropolitana se subliman en una maraña de alusiones simbolistas de gran preciosismo, con inevitables pinceladas orientalistas (la "Sultana") y muy gráficas descripciones de las sensuales líneas serpentinas del *art nouveau*:

La alegoría de Madrid... Anochecer... Allí por San Juan... Días de Madrid luminosos, sensuales, únicos (indicando el trazado en el aire). Curva elegantísima. Calle de Alcalá... depresión de la Cibeles... el arco triunfal en el fondo... Vuelven coches

^{34.} Ibid., A050/186.

^{35.} Ibid., A050/290.

y coches de la Castellana, el Retiro... formando algo negro ondulado, color de ébano, como una cabellera copiosa y tendida... La Sultana se acuesta... Arcos incandescentes... globos blancos... Mecheros Auer... chispas verdes... (señalando la dirección imaginaria del alumbrado), dos hilos largos... una *rivière* doble de perlas y esmeraldas... Allá... El arco de triunfo... granito blanco... (poniendo los dedos de la mano hacia abajo, como imitando una peineta)... cuatro dientes... una peineta de concha, uniformando las hebras largas de tanto coche y coche... Plasmaría luego la alegoría, en lo alto.³⁶

Frente a tal ensoñación, cualquier vestigio de idealismo romántico queda disuelto en un corrosivo retrato de la corrupción política y moral de aquellos años finales de la Restauración española: pese a sus méritos artísticos, Carlos subsiste como cocinero tras haberle retirado la Excelentísima Diputación su pensión extraordinaria, mientras el rentista, Don José, es designado Académico de Bellas Artes en recompensa por amañar un "pucherazo" electoral a favor de su amigo el Ministro. El sarcasmo es mayor si recordamos que apunta hacia el estamento social al que pertenecía la propia familia del compositor (su padre, Carlos, era cónsul honorario de Uruguay, y el propio Usandizaga había sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en abril de 1914; distinción que ya ostentaba su tío Pedro Soraluce).³⁷ A la postre, el pintor reniega de la entelequia del "arte puro" y, tras una serie de desvergonzados escarceos eróticos que involucran a todos los personajes, Don José expulsa de su casa al pintor y su modelo, comparando a la bohemia artística con los agitadores anarquistas del momento ("¡Mala, mala gente!").

Al margen de la mencionada adhesión formal al género ínfimo, es llamativa la afinidad expresiva de *Bitz* y, especialmente, de *¡¡Esos artistas!!* (incluida su rotunda maldición final) con las comedias y sainetes del pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, gran animador del *Modernisme* catalán y amigo y colaborador del matrimonio Martínez Sierra (Rodríguez-Moranta 2012-2013). Así, la oposición entre burguesía y bohemia artística ya había sido planteada, de forma menos cruda, en su emblemático sainete lírico *L'Alegria que passa* (1899), con música de Enric Morera (Cortés i Mir 2006); y sus sátiras antiburguesas no dejarían de teñirse de cinismo y desengaño crecientes en piezas breves como *La bona gent* (1906), *Cigales y formigues* (1907), *Gente bien* (1917) o "*Souper-Tango*" (1918). Rusiñol, por otro lado, era el dedicatario original de *Saltimbanquis*; y, a través de su adaptación catalana de dicha pieza (*Aucells de pas*, 1908), había jugado un indirecto papel en el proceso de configuración de *Las golondrinas* (Cascudo 2014). Tal y como vamos a desvelar, la sombra de este artista planea también sobre el último proyecto escénico relacionado con Usandizaga.

5. ¿Hacia un "teatro de arte"?: Los jardines de Aranjuez

En efecto, si bien ningún obituario ni reseña hizo mención expresa de *Bitz* o *¡¡Esos artistas!!* tras la muerte del compositor, varios periódicos nacionales reprodujeron una nota asegurando que "[e]nseguida iba a comenzar *Los jardines de Aranjuez*, ópera en dos actos". ³⁸ Curiosamente,

^{36.} Ibid.

^{37.} Se conserva la documentación de este nombramiento en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Fondo General, legajo signatura 4-34-1.

^{38. &}quot;Muerte de Usandizaga". 1915. La Época, 6 de octubre, 2.

ningún medio del País Vasco se hizo eco de esa información, pero sí lo haría, dos años más tarde, el compositor, crítico y musicógrafo Rogelio Villar.³⁹ A falta de otras evidencias documentales que lo demuestren, resulta razonable dudar del grado de materialización real de ese hipotético trabajo, e incluso de su propia veracidad. Aun así, la cercanía temporal con los hechos, y la autorizada confirmación de un perfecto conocedor de la vida musical española como Villar obligan a tomar tales testimonios en cierta consideración.

Lo cierto es que, al margen de la dudosa implicación de Usandizaga, *Los jardines de Aranjuez* fue un proyecto real, al menos en la imaginación de algunos creadores vinculados al Modernismo artístico del momento. De hecho, en 1919 los *Ballets Russes* de Diaghilev llegaron a anunciar el estreno del ballet *The Gardens of Aranjuez* dentro de su campaña veraniega en el Teatro Alhambra de Londres; la misma en que estrenarían *El sombrero de tres picos* de Falla, sobre libreto de los Martínez Sierra (Massine 1968, 291-292).

Se trataba de una ampliación de *Las meninas* (1916), ballet coreografiado por Léonide Massine para su exhibición en San Sebastián ante los reyes de España, cuatro días antes de estrenar *Kikimora*, con música de Liadov (Larrañaga 2012), y diez meses después del multitudinario funeral de Usandizaga en la misma ciudad. Basándose en la música de la *Pavane* de Fauré, *Las meninas* recreaba una escena cortesana en la terraza de un jardín palaciego, con llamativo vestuario del pintor catalán José Mª Sert. Tras su representación en París al año siguiente, parece que Diaghilev y Massine encargaron a Maurice Ravel que ampliara la partitura orquestando su *Alborada del gracioso* y el *Minuet Pompeux* de Chabrier, que, junto a un preludio de Louis Albert, conformarían *Les jardins d'Aranjuez* (Sáez Lacave 2000, 28-29; Mawer 2006, 215). Sin embargo, la compañía nunca llegaría a subir a escena dicho título.

Aunque Massine aseguró haber concebido *Las meninas* en solitario tras visitar el Museo del Prado (Massine 1968, 89-90), es improbable que la posterior referencia al Real Sitio de Aranjuez fuese una idea espontánea suya o de Diaghilev. La alusión a sus jardines, de hecho, remite a la obra pictórica de Santiago Rusiñol, quien tomó dicho escenario como fuente de inspiración en multitud de cuadros. Varios de ellos habían sido reproducidos en su álbum *Jardins d'Espanya* (1903; reeditado en 1914), que, a su vez, acabaría dando título a las *Noches en los jardines de España* (1916), de Falla. Curiosamente, esta música había sido barajada para ser adaptada por la compañía de Diaghilev antes de que el proyecto de *El sombrero de tres picos* llegara a definirse (Gallego 1990, 63; Rodrigo 2005, 187-188). Pero la conexión entre Falla y Rusiñol (y también entre Diaghilev y Falla) tenía como mediador al matrimonio Martínez Sierra: al parecer, era su libro *Granada (guía emocional)* (1911) el que había sugerido al compositor los primeros esbozos de las *Noches*, y a Martínez Sierra estuvo dedicada la partitura, en un principio (Martínez Sierra 1953, 124, 147-148).

Cabe destacar que la evocación simbolista de jardines tuvo cierto desarrollo en el Modernismo español de aquellos años, con especial incidencia en el terreno musical (Sanz 2009, 111-128) y en la propia obra de los Martínez Sierra. Como admiradores y colaboradores de Rusiñol, ya en 1905 habían reproducido una pintura suya de un jardín mallorquín en la portada de *Teatro de ensueño*. Otro jardín con surtidor, firmado por el ilustrador Fernando Marco, presidía la segunda edición del libro (Martínez Sierra 1911); seguramente, la misma que Usandizaga

^{39. &}quot;Los jardines de Aranjuez', ópera en dos actos, era otra obra que tenía en proyecto cuando le sorprendió la muerte" (Villar [c. 1918], 207).

manejó para extraer la idea original de *Las golondrinas*. Además, ya hemos visto como un jardín oriental servía de escenario final a *La llama*, explotando una imaginería muy similar a la de la ópera en un acto y dos cuadros *Jardín de Oriente* (1915-1923), de Joaquín Turina, sobre libreto de los mismos autores (Sanz 2014, 205-235).

Por fin, se ha atribuido a la bailarina Antonia Mercé, "La Argentina", el estreno en Madrid del espectáculo *Los jardines de Aranjuez*, en 1918, con escenografía de Sert y música de Albéniz, Chabrier y Ravel (Rodrigo 1990, 17). No obstante, no hemos podido corroborar esta información en ninguna fuente primaria; aunque, en efecto, la artista reapareció el veinticuatro de octubre en el Teatro Reina Victoria de la capital, tras una larga gira americana (Barberán 1918). De haber existido, dicho montaje no haría sino corroborar la fluida interconexión artística entre una elite de intelectuales, intérpretes y creadores ligados al Modernismo hispano: no por casualidad la propia Mercé protagonizaría en París el estreno de la versión definitiva de *El amor brujo*, siete años más tarde.

En definitiva, el hecho de que el nombre de Usandizaga sonara asociado, del modo que fuese, al fantasmagórico proyecto de *Los jardines de Aranjuez* confirma, por sí mismo, el profundo impacto e imbricación de su obra en esos círculos modernistas. A buen seguro, en algún momento del confuso proceso de gestación de semejante idea escénica alguien debió de evocar la figura del donostiarra; quien, como hemos visto, había sido pionero en la asimilación de la estética de los *Ballets Russes* y ya era autor de dos brillantes páginas fácilmente coreografiables (*Hassan y Melihah* y la Pantomima de *Las golondrinas*). No es inverosímil, por tanto, que el músico y sus libretistas hubiesen intercambiado alguna propuesta o sugerencia real al respecto, por vaga que fuera, y que, a su muerte, el matrimonio deslizara dichas intenciones entre sus contactos. De ser así, podemos aventurar que, pese a su hipotética formulación como "ópera en dos actos", su planteamiento se hubiera alejado del teatro lírico convencional, cada vez más cuestionado, para explorar una espectacularidad donde la plasticidad visual y gestual de la puesta en escena habría cobrado mayor protagonismo, como ocurre en *Jardín de Oriente* y se apuntaba en *La llama*: esa era la nueva orientación que Gregorio Martínez Sierra iba a desarrollar en su madrileño "Teatro de Arte" a partir de 1916 (*cfr.* Rubio 2008; Checa 2016).

En tal contexto, cobra sentido y relevancia otro anecdótico rumor publicado en 1914, una semana después del triunfal estreno de *Las golondrinas*: "se dice que el ilustre autor Sr. Martínez Sierra está escribiendo un entremés para [la bailarina] Pastora Imperio al que pondrá música el maestro Sr. Usandizaga". De ese modo impreciso e inopinado se involucraba al autor vasco en los prolegómenos de un hito fundamental para la emergente vanguardia musical española: la experimental "gitanería en un acto y dos cuadros" *El amor brujo*, cuya partitura acabaría siendo encomendada a un Manuel de Falla recién llegado de París, y estrenada por la Imperio al año siguiente (Gallego 1990, 39-41). La hipótesis de una directa competencia e implícita rivalidad entre ambos compositores podría explicar, en parte, el interés de Salazar por minusvalorar el legado de Usandizaga frente al de su admirado Falla, con el consecuente oscurecimiento póstumo de su figura.

^{40. &}quot;Notas teatrales: lo que se dice". 1914. El País, 12 de febrero [3].

Conclusión

El estudio contextualizado de los materiales y borradores de trabajo de Usandizaga revela una constante inquietud por experimentar, en apenas un lustro, diversas fórmulas escénicas que satisficieran con originalidad las demandas culturales de su tiempo. Sobre la base del modelo canónico del drama lírico wagneriano, el compositor introdujo, por un lado, elementos pintorescos y veristas que acercaban su producción al público local, así como novedades sonoras y dramatúrgicas de signo muy cosmopolita, asimiladas a partir de su etapa de formación en París. Pese a la imposibilidad de datar con exactitud algunos de estos documentos, se observa un progresivo distanciamiento de las preocupaciones identitarias del ascendente nacionalismo en favor de temáticas de corte simbolista o decadentista, hasta identificar de lleno su producción con la estética del movimiento literario y artístico del Modernismo español de entresiglos.

De especial interés, por su actualidad, es su temprana atención a los hallazgos expresivos de la moderna escuela rusa, propulsados por los espectáculos de Diaghilev. Por otro lado, frente a la inminente crisis del modelo operístico decimonónico, el compositor también se acercó a expresiones más livianas afines a la zarzuela y la opereta, e incluso al "género ínfimo". Con ello explotaba una faceta complementaria —menos elitista pero no menos representativa—de la modernidad contemporánea. Las posibilidades de una síntesis artística en un teatro a un tiempo ligero y refinado (como podría intuirse en el sugerente proyecto de *Los jardines de Aranjuez*) quedaron truncadas de forma prematura, aunque asoman ya en sus últimos proyectos.

Lejos de ser monolíticos, la figura de Usandizaga y el modernismo que encarnaba se sitúan así en una encrucijada estética divergente; entre la tradición decimonónica y las nuevas vanguardias, pero también entre el hermetismo de la alta cultura y la expansión de una moderna cultura de masas. Por eso, resulta incierto aventurar hasta qué punto hubiera sido exitosa su adaptación a los drásticos cambios socioculturales sobrevenidos tras su muerte; o si, pese al meteórico ascenso de su carrera, le acechaba una postergación pública comparable a la que sufrirían otras jóvenes promesas coetáneas como Erich Korngold, en Centroeuropa, y, sin salir de su País Vasco natal, Andrés Isasi. La creciente animadversión hacia el donostiarra mostrada por un crítico tan influyente como Adolfo Salazar auguraba una intensa contienda estética al respecto.

Bibliografía

Ansorena Miranda, José Luis. 1998. José María Usandizaga. Madrid: Fundación Autor.

_____. 1999. "La alternativa de José Mª Usandizaga". En *Las golondrinas*, 81-103. Madrid: Teatro Real.

Ara Torralba, Juan Carlos. 2012. "Modernismo y 98". En *Ocho calas en el pensamiento literario español*, editado por Eduardo E. Salas, 41-66. Sevilla: Alfar.

Arozamena, Jesús Mª de. 1967. *Jesús Guridi: inventario de su vida y de su música*. Madrid: Editora Nacional.

1969. Joshemari (Usandizaga) y la Bella Época donostiarra. Donostia: Gráficas Izarra.
Arzadun, Juan. 2018 [1921]. Cuentos vascos. Bilbao: El Gallo de Oro.
Aviñoa, Xosé. 1985. La música i el modernisme. Barcelona: Curial.
2004-2005. "Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys". <i>Recerca Musicológica</i> 14-15: 107-122.
Carreras, Juan José. 2001. "Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)". <i>Il Saggiatore musicale</i> 8 (1): 121-169.
Casares Rodicio, Emilio, ed. 2006. <i>Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica</i> . Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: SGAE.
2021. "Marianela de Pahissa: el regreso de un clásico". En Marianela, coordinado por Víctor Pagán, 16-33. Madrid: Teatro de la Zarzuela-INAEM. Acceso: 18 de diciembre de 2021. http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/temporada-2020-2021/lirica-2020-2021/download/476_0c1be759960925d33f6d51921934d5d7.
Cascudo García-Villaraco, Teresa. 2012. "¿Un ejemplo de modernismo silenciado?: María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña". <i>Acta Musicologica</i> 84 (2): 225-252.
. 2014. "Del ensueño a la realidad y de vuelta al ensueño: un estudio comparativo de Saltimbanquis, Aucells de pas y Las golondrinas. En De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto, 135-155. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos/Universidad de La Rioja.
2017. "'Adesso ci vuol altra cosa': primeros usos de los neologismos modernismo y modernista en el discurso periodístico sobre música en España (ca. 1890-1910)". <i>Revista de Musicología</i> 40 (2): 513-541.
2018a. "Perspectivas modernistas del fin de siglo". En <i>La música en España en el siglo XIX</i> , editado por Juan José Carreras, 659-710. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
2018b. "Tres óperas 'montañesas': un estudio comparativo de la recepción crítica de <i>Serrana, La Fada y Mendi-mendiyan</i> ". En <i>Música e História: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito</i> , editado por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo, 367-377. Lisboa: Colibri.
Catalán García, Pedro. 2016. "Mignoni: escenografías para Martínez Sierra". <i>Acotaciones: revista de investigación y creación teatral</i> 36: 41-73. Acceso: 12 de abril de 2020. https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/81/105.

Checa Puerta, Julio Enrique. 2016. "La mariposa de presa: algunas claves del Teatro de Arte". En *El Teatro de Arte: libro de las Jornadas de Zarzuela Cuenca 2015*, editado por Alberto González Puente y Alberto Honrado Pinilla, 36-55. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio

Guerrero.

- Cortés i Mir, Francesc. 2006. "Alegria que passa, L". En Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 1, 39-41. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: ICCMU, 2006.
- Donostia, José Antonio de. 1983. "Glinka". En *Obras completas del P. Donostia*, editado por Jorge Riezu, vol. 2, 34. Bilbao: La Gran Enciclopedia. [Originalmente publicado en 1915. *Euzkadi*, 15 y 16 de abril].
- ERESBIL. 2015. "José María Usandizaga (1887-1915)". Errenteria: ERESBIL. Acceso: 30 de noviembre de 2021. https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/presentacion.aspx.
- Gallego, Antonio. 1990. Manuel de Falla y el amor brujo. Madrid: Alianza.
- González de Durana, Javier. 1992. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900: arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin.
- Herzovich, Guido: "Modernismo/Modernism". En Vocabulario de las filosofías occidentales: diccionario de los intraducibles, dirigido por Barbara Cassin, vol. 2, 1002-1010. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 2021. "On the Translatability of Cultural Phemonena: Modernismo and Modernism within and without Mass Culture". *Comparative Literature* 73 (3): 344-359.
- Hess, Carol A. 2001. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- Igoa, Enrique. 1997. "Las golondrinas, de J.M. Usandizaga: un análisis musical". *Música y Educación* 30: 19-30.
- Jassa Haro, Ignacio, y Enrique Mejías García. 2007. "El género ínfimo, un arte de ser 'bribones'". En *Las bribonas / La revoltosa*, editado por Víctor Pagán, 42-67. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- Jones, Joseph R. 2004. "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista".
 Berceo 147: 55-9. Acceso: 12 de abril de 2020. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387369.pdf.
- Larrañaga, Patxi J. 2013. "Figura en la niebla: José María Usandizaga". En *José María Usandizaga*. Madrid: ORCAM. Acceso: 28 de noviembre de 2021. https://www.fundacionorcam.org/wp-content/uploads/orcam/docs/7_jm_usandizaga.pdf.
- Larrañaga, Patxi J. y José Mª Larrañaga. 2012. "La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*". En *Los Ballets Russes de Diaghilev en España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 291-314. Segunda ed. revisada y aumentada. Granada/Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.

Lerena, Mario. 2012. "El compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940) y el modernismo musical en el País Vasco". Revista de Musicología 35 (2): 197-237.

_______. 2015a. "Bitz: Usandizaga 'ínfimo', o el secreto encanto de la Costa Vasca". Acceso: 1 de abril de 2020. https://www.zarzuela.net/ref/reviews/bitz15_spa.htm.

______. 2015b. "La llama en su fanal". Acceso: 1 de abril de 2020. https://www.zarzuela.net/ref/reviews/llama15_spa.htm

______. 2016. "'Madrid brillante': modernismo y vanguardia de una 'década prodigiosa' (c. 1910-1920)". En El Teatro de Arte: Libro de las Jornadas de Zarzuela Cuenca 2015, editado por Alberto González Lapuente y Alberto Honrado Pinilla, 56-76. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

______. 2018. "'No me olvides': fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927)". Jazz-Hitz 1: 73-93. Acceso: 12 de abril de 2020. http://jazz-hitz.musikene.eus/index.php/jazz-hitz/article/view/14

______. 2021. "La virilidad vulnerable de un héroe modernista (1914-1918): música, ornamento y 'seducción' en torno a Usandizaga". Cuadernos de Música Iberoamericana 34:

López de Luzuriaga, José Ignacio. 1987. "José María Usandizaga, entre el folclore y el drama". *Cuadernos de música y teatro* 2: 81-103.

Marco, Tomás. 1983. Historia de la música española. 6. El siglo XX. Madrid: Alianza.

Martínez Sierra, Gregorio. 1911. Teatro de ensueño. Madrid: Renacimiento.

Martínez Sierra, María. 1953. Gregorio y yo. México: Gandesa.

25-55.

Massine, Léonide. 1968. My Life in Ballet. Bristol: MacMillan.

Mawer, Deborah. 2000. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Nueva York: Routledge.

Morel Botrora, Natalie. 2006. *La ópera vasca (1884-1937)*, editado por Juan Antonio Zubikarai. Bilbao: Ikeder.

Muñoz, Matilde. 1917. De música: ensayos de literatura y crítica. Madrid: El Imparcial.

Nagore Ferrer, María. 2002. "Usandizaga Soraluce, José Ma". En *Diccionario de la música española e hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 612-614. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Ortiz-de-Urbina Sobrino, Paloma. 2003. "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 12: 89-108.

- Persia, Jorge de. 2012. "Del modernismo a la modernidad". En *La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, 24-100. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Rodrigo, Antonina. 1990. "Antonia Mercé *Argentina*: el genio del baile español". *Cuadernos Hispanoamericanos* 484: 6-28.
- ______. 2005. María Lejárraga: una mujer en la sombra. Madrid: Algaba.
- Rodríguez-Moranta, Inmaculada. 2012-2013. "Hacia 'un porvenir azul': proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra". *Journal of Hispanic Modernism* 2-3: 105-124. Acceso: 29 de noviembre de 2021. https://jhm.magazinemodernista.com/issue-3-4/.
- Rubio Jiménez, Jesús. 2008. "María de la O Lejárraga y el Teatro de Arte". En *María Martínez Sierra: feminismo y música*, editado por Juan Aguilera Sastre, 223-252. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Sáez Lacave, Pilar. 2000. "José María Sert y los Ballets Russes". Cairon: revista de ciencias de la danza 6: 17-34.
- Salazar, Adolfo. 1930. La música contemporánea en España. Madrid: Ediciones Levante.
- Sánchez Sánchez, Víctor. 2006. "Usandizaga Soraluce, José María". En *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 845-847. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: SGAE.
- . 2010. "Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo". *Anuario Musical* 65: 145-170.
- Sanz García, Laura. 2009. "Jardines soñados, jardines recreados. La búsqueda de las esencias en el paisajismo de la Edad de Plata". En *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, editado por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, 111-128. Madrid: ICCMU.
- ______. 2014. "De odaliscas y sultanes en un *Jardín de Oriente* (1923): el último libreto de María Lejárraga". En *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto, 205-235. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos/Universidad de La Rioja.

Sorozábal, Pablo. 2019. Mi vida y mi obra. Madrid: Alianza.

Urkizu, Patri. 1996. Historia del teatro vasco. San Sebastián: Orain.

Usandizaga, José María y Ramón. 1999. *Las golondrinas*. Editado por Ramon Lazkano. Madrid: ICCMU.

Villalba, Luis. 1918. José María Usandizaga. Madrid: Viuda de Pueyo.

Villar, Rogelio. [c. 1918]. Músicos españoles: compositores, directores de orquesta. Madrid: Gráficas Mateu.

- Webber, Christopher. 2002. *The Zarzuela Companion*. Lanham, Maryland/Oxford: The Scarecrow Press.
- _____. 2010. "The alcalde, the negro and *la bribona: género ínfimo* zarzuela, 1900-1910". En *De la zarzuela al cine*, editado por Max Doppelbauer y Kathrin Sartingen, 63-76. Munich: Martin Meidenbauer.
- . 2021. "¿Fruta podrida? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912)". En Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX, editado por Miriam Perandones Lozano y María Encina Cortizo Rodríguez, 273-290. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Fuentes hemerográficas

- Barberán, José Luis. 1918. "Impresiones de un espectador: debut de 'La Argentina'". *El Globo*, 25 de octubre, 2.
- Barrado, A[ugusto]. 1912. "Los conciertos de la Asociación Wagneriana". *La Época*, 31 de octubre, 1.
- Gascue, Francisco. 1911. "'Mendi-Mendiyan': ensayo de crítica musical". *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 30 de abril, 363-378.
- G[ascue], F[rancisco]. 1917. "Movimiento musical de provincias: San Sebastián". *Revista Musical Hispano-Americana*, septiembre, 6-9.
- Fesser, Joaquín. 1918. "Gran Teatro: 'La llama'". El Sol, 2 de abril, 6.
- Loyarte, Adrián de. 1911. "A propósito de la música de Usandizaga". *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 30 de abril, 354-361.
- Martí Arazo, J[osé]. 1915. "El maestro Usandizaga". La Voz de Valencia, 29 de enero.
- Nelken, Margarita. 1918. "Cartas de Madrid: el triunfo de los vascos". *Hermes: revista del País Vasco*, febrero, 189-194.
- Otaño, Nemesio. 1915. "La vida de Usandizaga: belleza y bondad". *Euskalerriaren Alde: revista de cultura vasca*, marzo, 613-618.
- ______. "José Mª Usandizaga". 1926. Agere, 2 (9): 239-245.
- S[alazar], Ad[olfo]. 1917. "Los conciertos semanales: consideraciones actuales e inactuales. La Orquesta Sinfónica". *Revista Musical Hispano-Americana*, noviembre, 6-8.
- TEA. 1915. "José Mª Usandizaga: notas biográficas". Euskal-Erria: Revista Vascongada, 15 de octubre, 300-313.

Zubialde, Ignacio de [Gortázar, Juan Carlos]. 1910. "Mendi-Mendiyan". *Revista Musical* 2 (5): 108-113.

"Notas teatrales: lo que se dice". 1914. El País, 12 de febrero, [3].

"Muerte de Usandizaga". 1915. La Época, 6 de octubre, [2].

"Joshe Mari Usandizaga". 1920. El Pueblo Vasco, 6 de octubre, [1].

Fuentes documentales:

E-RE (Rentería), Usandizaga:

A050/065, Los reyes magos, partitura.

A050/181-184, Costa brava, borradores.

A050/185, Bitz, partitura de Usandizaga.

A050/186, Bitz ("La canción de Laurita" y "Couplets de Kelly"), partitura de W.K. Hamilton.

A050/187, [guía temática de Alós].

A050/225-127a, "Umezurtza (La huerfanita): escena vasca" [recorte de prensa].

A50/228-065a, "Gran Teatro" [programa de La llama].

A050/289, Bitz: boceto de comedia lírica en un acto y dos cuadros, manuscrito de Soraluce y Villanueva.

A050/290, ¡¡Esos artistas!!: comedia en un acto y cuatro actos, manuscrito.

A050/292, [Notas sobre Costa brava].

A050/293, Escenas: solos y coros y orquesta. I- Navegando... (Nocturno).

A050/296, Los titiriteros en una feria árabe, programa y motivos manuscritos por Usandizaga.

A050/297, El canto de Vasconia, poema manuscrito.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), General, legajo signatura 4-34-1.

Una historia interminable: dos siglos de propuestas para solucionar en el clarinete las molestias de una nota indómita

Pedro Rubio Olivares

Departamento de Tecnología Fotónica y Bioingeniería de la Universidad Politécnica de Madrid Real Conservatorio Superior de Música de Madrid pedrorubio1321@gmail.com

Alfredo Sanz-Hervás

Departamento de Tecnología Fotónica y Bioingeniería de la Universidad Politécnica de Madrid alfredo.sanz@upm.es

Resumen

Desde que el clarinete apareció en la escena musical a principios del siglo XVIII ha habido una nota que ha importunado a clarinetistas y fabricantes por su dificultad de digitación, emisión y afinación. Se trata del Si bemol de la tercera línea del pentagrama, que, junto a las también problemáticas Sol# y La, constituyen las llamadas "notas de garganta". El origen del problema hay que buscarlo en el particular comportamiento acústico del clarinete. A partir de mediados del siglo XIX, las propuestas para solucionarlo se incrementaron sustancialmente. Y así ha seguido hasta nuestros días, donde varios constructores ofrecen dispositivos diseñados para proporcionar un buen Si bemol. Entonces, ¿por qué la mayoría de los clarinetes actuales no los llevan incorporados? ¿Qué ha pasado para que no se haya solventado aún este problema? ¿Acaso no es posible solucionarlo de una forma totalmente satisfactoria? Este trabajo presenta un estudio exhaustivo de las propuestas planteadas por los constructores a lo largo de la historia. Para facilitar su análisis, dichas propuestas se han clasificado en varias categorías y, para ilustrarlo, se describen los ejemplos más significativos de cada una de ellas. También se exponen los probables motivos por los que ninguna ha gozado de amplia aceptación.

Palabras clave: clarinete, Si bemol, acústica, patentes, mecanismo, notas de garganta.

A Neverending Story: Two Centuries of Proposals to Solve the Inconveniences of an Indomitable Note on the Clarinet

Abstract

Since the clarinet appeared on the music scene in the early eighteenth century, one note has troubled clarinetists and makers with its difficulty in fingering, sound emission, and tuning. It is the B-flat on the staff's third line, which, together with the problematic G-sharp

and A constitute the so-called 'Throat notes.' The problem's origin lies in the instrument's particular acoustic behavior. From the mid-nineteenth century, proposals to solve it increased substantially, and today several makers offer devices designed to provide a good B-flat. Then, why do most of the present clarinets not have it incorporated? What happened that the problem has not been solved yet? Is it not possible to solve it satisfactorily? This work presents an exhaustive study of the proposals put forward by manufacturers throughout history. These proposals have been classified into several categories, and their most significant examples have been described. Probable reasons why none have been widely accepted are also discussed.

Keywords: Clarinet, B-flat, Acoustics, Patents, Mechanism, Throat notes.

Según el clarinetista y editor español Antonio Romero y Andía (1815-1886) la nota Sib "es sumamente imperfecta, porque el agujero por donde sale no está abierto en el sitio en el que le corresponde, según la división de la columna de aire". Además, afirmaba, es "difícil de ejecutar, porque el dedo pulgar de la mano izquierda que abre la llave que cubre el agujero por donde sale dicha nota, tiene que tapar también el séptimo agujero" (Romero 1864, 24).

Romero escribió estas líneas en 1863, pero en 1976, 113 años después, el clarinetista inglés Jack Brymer (1915-2003) era de la misma opinión:

Este Sib es con mucho la peor nota del clarinete, en gran parte debido al tamaño extremadamente pequeño de lo que se supondría que es un "agujero tonal" pero que tiene que funcionar además como un orificio de registro. Este, dispuesto así, es demasiado grande para ser eficaz, para cumplir esta función debería ser mucho más pequeño y estar más cerca de la boquilla (Brymer 1976, 76).

Los dos clarinetistas mencionan el problema, identifican la causa y proponen una solución. Entonces, ¿por qué la gran mayoría de los clarinetes actuales no lleva un dispositivo que proporcione un buen Sib₄? ² ¿Qué ha pasado para que no se haya solventado aún este problema? Si efectivamente hubo numerosas propuestas, ¿acaso no es posible solucionarlo de una forma totalmente satisfactoria?

Este artículo intentará dar respuesta a estas preguntas; se repasarán varias de las soluciones planteadas por los constructores de clarinetes a lo largo de la historia y se expondrán los probables motivos por los que ninguna de ellas ha gozado de amplia aceptación. Como veremos, dichas propuestas se pueden agrupar en varias categorías y para ilustrarlo se describirán los ejemplos más significativos de cada una de ellas.

^{1.} El séptimo agujero al que se refiere Romero es el que se encuentra en la parte trasera del clarinete. En el texto original las notas están representadas en un pentagrama.

^{2.} Para la representación de los sonidos se ha seguido el índice acústico científico. Cuando en este artículo se hace referencia al Sib₄, no nos estaremos refiriendo al sonido real, sino al Sib de la tercera línea en clave de Sol, que podría ser la de un clarinete soprano en cualquier afinación: La, Sib o Do, que además sería aplicable, por tener las mismas características constructivas, a todos los clarinetes graves o agudos.

Un poco de historia

Antes de continuar, conviene recordar brevemente el origen del clarinete y su particular comportamiento acústico. Repasaremos, además, los modelos y sistemas de clarinete más importantes utilizados durante el siglo XIX.

Nace un instrumento

Para responder a las preguntas de quién, cuándo y dónde se inventó el clarinete, la fuente más antigua sigue siendo una pequeña biografía escrita en 1730 sobre Johann Christoph Denner (1655-1707), un constructor de instrumentos de viento-madera de Núremberg, actual Alemania, en la que se le identifica como su inventor.³

El instrumento aparece en torno a 1690 y durante la primera mitad del siglo XVIII existió realmente en dos formas distintas: el chalumeau, en el que se podían tocar satisfactoriamente las notas del registro grave4 pero no las del agudo, y el "clarinete barroco", con un cálido y brillante registro agudo, pero con un pobre y destemplado registro grave (Figura 1). Esta dualidad se debía a que la combinación de lengüeta simple más tubo cilíndrico actúa acústicamente como un tubo cerrado y, por lo tanto, su serie armónica carece de los armónicos pares. Dicha peculiaridad hace que el clarinete sea el único instrumento de viento-madera que, al cambiar de registro, no lo haga a la octava sino a la duodécima. Por esta razón, los primeros fabricantes tuvieron que enfrentarse a serias complicaciones de afinación entre los registros: si se afinaba bien el



Figura 1 / Izquierda: chalumeau tenor en Fa, Peter van der Poel, Bunnik, Países Bajos (2010). Dos llaves. Copia basada en un chalumeau tenor de Johann Ch. Denner, Núremberg ca. 1700. Derecha: clarinete barroco en Re, Schwenk & Seggelke, Bamberg, Alemania (2004). Dos llaves. Copia de un Jacob Denner, Núremberg ca. 1710. Col. P. Rubio.

^{3.} Doppelmayr, Johann Georg. 1730. Historische Nachricht von den Nürnberginschen Mathematics und Kunstlern. Núremberg: P. C. Monath. El autor atribuye a Denner el perfeccionamiento del chalumeau, un rudimentario instrumento proveniente de la música popular, y la invención del clarinete (Rice 2020, 10-12).

^{4.} En los instrumentos de viento-madera se pueden conseguir sonidos más allá de la escala básica mediante una o varias de las siguientes acciones: incrementando la velocidad del soplo, cambiando la embocadura o accionando una llave que permite la formación de nodos en la columna de aire, estabilizando así los armónicos superiores de cada una de las digitaciones. En el clarinete, el primer registro o registro grave lo forman los sonidos fundamentales de cada digitación, el segundo registro o registro agudo se consigue con el tercer armónico, y el tercer registro o registro sobreagudo, con los armónicos quinto, séptimo, noveno y undécimo (Pastor 2013, 61).

primero, los demás quedaban irremediablemente desafinados y viceversa. Así, la utilización de un instrumento concebido para cada uno de los registros fue la solución inicial a los problemas planteados.⁵

Como vemos en la Figura 2, el registro agudo del clarinete barroco se consiguió desplazando hacia la boquilla el orificio de la llave colocada en la trasera del instrumento y dotándolo de una campana similar a la de los oboes de la época.

Desde Núremberg, el nuevo instrumento, en sus dos formas, se fue diseminando rápidamente por el resto de los Estados germánicos y en pocas décadas se encontraba ya por toda Europa. Alrededor de 1760 se empezaron a construir clarinetes que podían funcionar aceptablemente en todos los registros. Como consecuencia, tanto el *chalumeau* como el clarinete barroco fueron desapareciendo de forma paulatina de la escena musical. El primero estuvo en uso hasta la década de 1780 y el segundo mantuvo una vida útil algo más larga al encontrar acomodo dentro del ámbito militar hasta los primeros años del siglo XIX.



Figura 2 / Derecha: clarinete barroco. Izquierda: *chalumeau*. Vistas laterales.

El clarinete de cinco llaves

A finales de la década de 1750 y principios de 1760, el instrumento calificado por la historiografía como "clarinete barroco" de dos y tres llaves se transforma en lo que se ha venido a denominar "clarinete clásico", debido a su uso generalizado por parte de los compositores de esa etapa en la historia de la música. Clarinetes que se pueden considerar del tipo "clásico" aparecen primero en Francia como un instrumento de cuatro llaves, seguido poco tiempo después, en Inglaterra y la zona centroeuropea, por instrumentos de cinco llaves. Se consigue así un instrumento de apreciadas cualidades melódicas en su segundo registro y satisfactorios resultados en la mayoría de las notas de su primer registro, con lo que el uso del *chalumeau*, un instrumento que, como ya hemos comentado, estaba relegado casi exclusivamente a las notas del primer registro, va desapareciendo paulatinamente. En esta transición se abandona la afinación ligada a las trompetas (Re) y se construyen clarinetes en afinaciones más graves (Do, Sib, La y Sol). La rápida aceptación del clarinete como integrante de la sección de viento-madera en la orquesta coincide con el desarrollo del estilo preclásico/galante propio

^{5.} Para profundizar en las causas por las que este comportamiento acústico propició el uso de dos diseños distintos recomendamos acudir a los siguientes autores presentes en la bibliografía: Adam Carse (1965) y Albert R. Rice (2020). En cuanto al proceso de transición del clarinete barroco al clarinete clásico, una referencia imprescindible es el trabajo de Albert R. Rice (2003).

^{6.} Algunos hallazgos realizados recientemente parecen indicar que alrededor de 1765 el constructor John Hale de Londres ya elaboraba clarinetes de cinco llaves (Albert R. Rice, comunicación privada).

de autores como Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y Johann Stamitz (1717-1757). Ambos lo usaron con fluidez en sus obras. Alrededor de 1770, clarinetes de cinco llaves ya se podían encontrar por toda Europa y las colonias americanas. En torno a 1800 llegará a las colonias europeas de Asia y África. Queda así establecido un instrumento "tipo" sobre el que los fabricantes de instrumentos irán añadiendo llaves y mejoras en el diseño. "Durante el último tercio del siglo XVIII el clarinete de cinco llaves fue el modelo estándar para los instrumentistas de todo el mundo" (Rice 2002, 13). Las cinco llaves son las siguientes: Mi/Si, Fa#/Do#, Lab/Mib, La y la llave de registro (Figura 3).

Entre 1800 y 1830 los agujeros sobre los que se colocan los dedos se van haciendo cada vez más grandes y la boquilla se rediseña buscando incrementar la sonoridad y la proyección para adaptarse a las demandas de la incipiente música romántica. Hacia 1830 casi todos los clarinetistas profesionales ya habían adoptado el clarinete de trece llaves ideado por Müller, clarinete del que hablaremos a continuación. Sin embargo, los constructores seguirán ofreciendo clarinetes de cinco y seis llaves hasta bien entrado el siglo XX como una alternativa económica a los modelos perfeccionados.⁷

El clarinete de trece llaves

Cuando el clarinetista Iwan Müller⁸ decidió instalarse en París en 1811, la historia del clarinete estaba a punto de dar un giro significativo. Müller, uno de los muchos virtuosos itinerantes de la época, ya tenía en su haber la experiencia de haber colaborado en el diseño y construcción de clarinetes cuando llegó a la capital francesa, y una vez en París, emprendió el proyecto de rediseñar completamente el clarinete junto al constructor Gentellet.⁹ Hasta ese momento, los talleres de toda Europa habían hecho evolucionar al clarinete simplemente añadiendo llaves para mejorar ciertas notas, siguiendo la demanda de los clarinetistas



Figura 3 / Clarinete de cinco llaves en Do, Oms, Barcelona, ca. 1790-1800. Museo de Instrumentos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Col. P. Rubio. Foto: Saúl Pérez-Juana.



Figura 4 / Clarinete de trece llaves en Sib. Gentellet, París, ca. 1820. Museo de Instrumentos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Col. P. Rubio. Foto: Saúl Pérez-Juana.

^{7.} La lista de constructores que ofrecieron estos tipos de clarinetes durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX es muy extensa. Solo en Francia, entre otros muchos, podríamos nombrar a Dupeirat (ca. 1900), Gautrot Ainé (ca. 1884), Lecompte (2ª mitad del XIX hasta 1919), Margueritat (1891-1902), Martin Frères (2ª mitad del s. XIX), Noblet Jeune Père (1850- ca. 1880), Thibouville (1888-1892) y Thibouville Cabart (2ª mitad del s. XIX) (Rousselet y Watel 2012).

^{8.} Iwan Müller (1786-1854). Clarinetista y compositor alemán. Virtuoso itinerante que viajó tocando por la mayor parte de Europa. También fue intérprete de clarinete alto, clarinete bajo y fagot. Colaboró con varios constructores de clarinetes para mejorar el instrumento hasta que concibió, en París, el clarinete de trece llaves con el que alcanzó fama en toda Europa (Waterhouse 1993).

^{9.} Gentellet (ξ ?), fabricante de instrumentos de viento francés del que se sabe muy poco, apenas que estuvo en activo en París entre 1814 y alrededor de 1865 (Waterhouse 1993). Hay constancia de que Müller también estuvo en contacto con Jacques F. Simiot en 1803, quien construyó un clarinete de ocho llaves mientras vivía en Rusia y que colaboró con Heinrich Grenser de Dresde en 1808 y Johann Merklein de Viena en 1809 (Rice 2003; Hoeprich 2008).

virtuosos por un lado y, por otro, buscando dar una respuesta al creciente cromatismo de la nueva música. Müller, por el contrario, se aproximó a los retos técnicos y acústicos del instrumento desde un punto de vista completamente nuevo. No para solventar la afinación de cierta nota o para poder tocar un determinado pasaje musical, sino con la convicción de poder mejorar el clarinete desde una óptica general, básica y objetiva (Figura 4). Las trece llaves son las siguientes: Mi/Si, Fa#/Do#, Fa/Do, Lab/Mib, Sib/Fa, Si/Fa#, Do#/Sol#, Mib/Sib, Fa/Do, la llave de trino lateral, Sol#, La y la llave de registro.

Algunos fabricantes como Jacques F. Simiot¹¹ ofrecían clarinetes de hasta doce llaves ya en 1803, por lo que el hecho de que el clarinete de Iwan Müller tuviera una llave más no era una novedad para la época. Lo realmente importante y revolucionario de su instrumento era, por un lado, cómo estaban hechas, colocadas y montadas las llaves; por otro, la recolocación, apertura y taladro de los agujeros; y, por último, aunque no menos significativo, la concepción de la zapatilla¹² tal y como hoy la conocemos. Además, fue el primero en idear una abrazadera de metal en vez de hilo para sujetar la caña a la boquilla, una práctica que permitía sujetarla mejor y cambiarla con más facilidad. Todas estas innovaciones fueron decisivas para la evolución del instrumento y muchas de ellas están todavía presentes en los clarinetes que tocamos hoy día.

A partir de 1820 la mayoría de los constructores franceses empezaron a fabricar sus clarinetes con este diseño. En apenas una década ya se podía encontrar en los talleres y almacenes de música de toda Europa. La popularidad del nuevo clarinete fue inmensa durante todo el XIX y modelos esencialmente idénticos a los construidos a principios del XIX estuvieron en uso hasta incluso las primeras décadas del siglo XX.

El clarinete de Müller no solo tuvo un impacto significativo en el diseño de los clarinetes posteriores, sino que también hizo evolucionar sensiblemente la forma de tocar de los clarinetistas y el modo de componer para el instrumento. La influencia de las novedades introducidas por el clarinete de trece llaves fue enorme a lo largo de todo el siglo XIX y los más importantes constructores de Europa utilizaron dichas mejoras como punto de partida para desarrollar sus propias líneas de investigación.

El clarinete de anillos movibles (Sistema Boehm)

En diciembre de 1843, el constructor de instrumentos Louis Auguste Buffet (1789-¿?) solicitó la patente de un nuevo sistema de clarinete, un mecanismo que había desarrollado junto al clarinetista Hyacinthe Klosé. A este nuevo clarinete lo llamaron de "anillos movibles"

^{10.} Sirva como ejemplo el compositor alemán Louis Spohr (1784-1859). En un texto adjunto a la edición de su *Concierto* n^o 1 para clarinete y orquesta op. 26 de 1809 (editado en 1812), especifica cómo tiene que ser el clarinete para poder tocar su obra, mencionando incluso qué llaves debe tener y los sonidos que se consiguen con ellas. El instrumento tenía once llaves y fue construido por Streitwolf para el clarinetista Simón Hermstedt (1778-1846), dedicatario de la obra.

^{11.} Jacques François Simiot (1769-1844). Fabricante francés de instrumentos de viento. Desde su taller de Lyon se dedicó a la construcción de varios tipos de instrumentos, pero su especialidad fueron los fagotes y los clarinetes. Con estos últimos adquirió fama de ser uno de los fabricantes más innovadores (Waterhouse 1993). Sus clarinetes están siempre excepcionalmente bien construidos con un diseño a la vez elegante, delicado y efectivo.

^{12.} Pieza de material flexible que se coloca entre la llave y el agujero para conseguir el correcto sellado del instrumento.

^{13.} Hyacinthe Klosé (1808-1883). Clarinetista y compositor francés. Fue profesor de clarinete del Conservatorio de

(anneaux mobiles), más conocido hoy día como Sistema Boehm¹⁴ (Figura 5). Ese mismo año, Klosé publicó además un método donde explicaba las ventajas de su clarinete y las comparaba con el de trece llaves. Cuatro años antes de que Louis A. Buffet solicitara la patente, un prototipo del instrumento fue premiado con una medalla de bronce en la Exhibición de París de 1839.¹⁵

El sistema ideado por Buffet-Klosé se inspira directamente en la flauta creada por Theobald Boehm en 1832 (Figura 23). Siguiendo sus innovaciones, en este clarinete se eliminaron en lo posible las digitaciones de horquilla, 16 se reposicionaron varios de los orificios accionados por los dedos y se incorporó, adaptándolo a las particularidades del clarinete, el sistema de anillos de Boehm. El clarinete dispone de diecisiete llaves y seis anillos. Las llaves son las siguientes: Mi/Si (duplicada), Fa#/Do# (duplicada), Fa/Do (duplicada), Lab/Mib, Si/Fa#, Do#/Sol#, Mib/Sib (duplicada), Fa#/Do#, la llave de trino lateral 1, la llave de trino lateral 2, Sol#, La y la llave de registro.

Aunque este clarinete poseía un diseño sin duda revolucionario y presentaba evidentes mejoras sobre los modelos en uso por aquellos años, su implantación no fue inmediata pues requería de un importante esfuerzo por parte del clarinetista al tener que aprender un número considerable de digitaciones nuevas. Hay que tener en cuenta, además, que junto al modelo de "anillos movibles" se podían encontrar numerosos



Figura 5 / Clarinete Sistema Boehm en Sib, Buffet Crampon & Cie., París, ca. 1880. Col. P. Rubio.

sistemas compitiendo por predominar en el mercado.¹⁷ Klosé consiguió que su sistema de clarinete fuera declarado obligatorio en el Conservatorio de París y en las bandas de música del Ejército francés. Así, este tipo de clarinete se fue imponiendo paulatinamente a los otros modelos hasta que, a mediados del siglo XX, se convirtió en el tipo de clarinete más utilizado en todo el mundo.

Cuando en este artículo hagamos alusión al "clarinete estándar" nos estaremos refiriendo a este clarinete: el Sistema Boehm con diecisiete llaves y seis anillos. A este tipo de clarinete también se le llama "clarinete francés".

París y autor de un célebre método de clarinete para el Sistema Boehm, posiblemente el más conocido y usado en todo el mundo.

^{14.} París, Brevet d'invention nº 16036. Application des anneaux mobiles aux clarinettes et aux hautbois, nouveau système. Presentada el 15 de diciembre de 1843 y aceptada el 19 de febrero de 1844.

^{15.} Exposition des produits de l'industrie Française en 1839. 1839. [París]: Chez L. Bouchard-Huzard. Tomo II, p. 365. Recuperado el 16 de noviembre de 2015: BNF, www.gallica.bnf.fr

^{16.} Un tipo de digitación formada por un orificio abierto que se encuentra rodeado de orificios cerrados. Se utiliza en los instrumentos de viento-madera para conseguir notas alteradas o naturales sin la ayuda de llaves. También se le llama "digitación cruzada".

^{17.} Sirva como ejemplo la lista de precios del fabricante Uhlmann & Sons de Viena, *ca.* 1845. En ella se ofrecen hasta veinticuatro modelos diferentes de clarinetes, desde los de cinco llaves hasta los de dieciséis (Birsak 1994, 106).

El clarinete Sistema Albert

Este clarinete toma su nombre del constructor de instrumentos Eugène Albert. ¹⁸ En 1862 Albert presenta lo que él denominó "Nuevo clarinete de trece llaves". Básicamente se trataba de la aplicación de algunas importantes mejoras al clarinete de trece llaves de Iwan Müller (Figura 6). Dichas mejoras consistían, por un lado, en incorporar dos anillos al cuerpo inferior del clarinete, corrigiendo así la emisión y afinación del Si3 y su duodécima Fa#5. Y por otro, la aplicación, en los modelos algo más perfeccionados, del mecanismo denominado "Patente de Do#", ¹⁹ facilitando notablemente la conexión entre el Mi3/Si4 y el Fa#3/Do#5 y permitiendo así que se pudiera tocar con mayor fluidez en tonalidades de más de un sostenido.

El éxito de este tipo de clarinete fue inmediato. En 1866, el clarinete Sistema Albert fue adoptado por el Conservatorio de Bruselas. En Inglaterra se convirtió en un modelo muy popular y lo mismo ocurrió en Estados Unidos. En ambos países fue utilizado por la mayoría de los intérpretes más importantes, lo que contribuyó decisivamente a su difusión. A finales de los años sesenta del siglo XIX, el nombre de Albert se empezó a usar ampliamente en publicidad y pronto se asoció a cualquier mejora aplicada al clarinete de trece llaves (llamado simple-system en el mundo anglosajón). Debido a su creciente popularidad, el Sistema Albert, además de en Bélgica, empezó a ser fabricado por la mayoría de los constructores ingleses y estadounidenses y enseguida por las poderosas fábricas de instrumentos musicales francesas. Gracias a esta popularidad en los Estados Unidos, clarinetes Sistema Albert serían los utilizados por los



Figura 6 / Clarinete Sistema Albert en Sib, E. Albert, Bruselas, ca. 1870. Col P. Rubio.

clarinetistas en los inicios del jazz. Grandes músicos de este periodo como Sidney Bechet, Johnny Dodds o Jimmy Dorsey²⁰ tocaron con este tipo de clarinete. Así, el clarinete Albert fue adquiriendo cierto carácter icónico, por lo que algunos de los intérpretes actuales que tocan jazz en estilo *ragtime*, *New Orleans*, *Dixieland* e incluso *swing* han optado por este sistema. En este sentido podemos citar al cineasta Woody Allen como el ejemplo más conocido.

El clarinete Sistema Albert estuvo en uso hasta los años cincuenta del siglo XX y en ciertos ámbitos (bandas de música no profesionales y grupos de música folclórica) se siguió usando hasta los años sesenta. Varios constructores lo siguieron ofertando en sus catálogos hasta bien entrado el siglo XX: Selmer²¹ en Francia lo ofreció hasta 1938 y Penzel-Müller²² en los Estados Unidos hizo lo propio hasta 1945.

^{18.} Eugène Albert (1816-1890). Fabricante de instrumentos belga. En 1842 funda su taller en Bruselas y en 1846 ya es uno de los constructores de instrumentos más activos de la capital. A finales de los años cuarenta establece distribuidores en Londres que contribuirán decisivamente a la popularidad de este fabricante en el mundo anglosajón, entre los cuales destaca especialmente S. A. Chappell. La marca estará activa hasta finales del siglo XIX (Waterhouse 1993).

^{19.} Mecanismo ideado y patentado en 1861 por el clarinetista inglés Joseph Tyler (1811-después de 1902). Los derechos de la patente los adquirió S. A. Chappell, el agente de E. Albert en Londres, por lo que fue añadido enseguida al nuevo sistema (Waterhouse 1993).

^{20.} Para los datos biográficos de estos intérpretes ver: Carr, Ian, Digby Fairweather y Brian Priestley. 2004. *The Rough Guide to Jazz*. Nueva York-Londres-Delhi: Rough Guides. Sidney Bechet (pp. 58-59), Johnny Dodds (pp. 216-217) y Jimmy Dorsey (pp. 221-222).

^{21.} Fábrica de instrumentos musicales creada en 1885 en París por Henri Selmer (1858-1941) (Waterhouse 1993). En la actualidad es uno de los constructores más importantes del mundo especializado en clarinetes y saxofones.

^{22.} Penzell-Müller. Fabricante estadounidense de instrumentos musicales activo entre 1899 y después de 1950 (Waterhouse 1993).

El clarinete Sistema Oehler

Fue desarrollado a finales del siglo XIX por el clarinetista alemán Oskar Oehler.²³ Este tipo de clarinete se puede considerar como la culminación de las innovaciones comenzadas por Eugène Albert sobre el clarinete de trece llaves. En vez de adoptar el clarinete Sistema Boehm de Buffet/Klosé, en el área de influencia germana los constructores optaron por mantener las características básicas del Sistema Albert añadiéndole llaves y mecanismos para mejorarlo en vez de rediseñarlo por completo (Figura 7). Los inicios de esta tendencia conservadora se pueden observar en los modelos de los constructores Penterieder y Ottensteiner en colaboración con el célebre clarinetista Carl Baermann (1810-1885) durante la segunda mitad del siglo XIX. Sobre los clarinetes de Ottensteiner, Oskar Oehler realizaría numerosos añadidos y mejoras de diseño que darían lugar al sistema que lleva su nombre.

Tres importantes constructores formados con Oehler contribuyeron en gran medida a consolidar el nuevo sistema durante la primera mitad del siglo XX: Uebel, Warschewski y Todt.²⁴ Con este sistema de clarinete se toca hoy en día en Alemania y Austria. Al Sistema Oehler también se le llama simplemente "clarinete alemán".



Figura 7 / Clarinete Sistema Oehler en Sib, O. Oehler, Berlín, *ca*. 1900. Col. P. Rubio.

¿Problemas de garganta en el clarinete?25

Como consecuencia de las particularidades acústicas que ya se han comentado, el clarinete también es el único instrumento de viento-madera en el que, después de levantar todos los dedos al tocar la escala básica del primer registro (de Sol₃ a Fa#₄), todavía quedan varias notas hasta llegar al segundo (de Sol₄ a Sib₄). Adam Carse, en su libro sobre los instrumentos de viento, nos explica el proceso que se siguió para completar dicho intervalo:

En el clarinete el espacio entre el final de la escala básica (del Sol_3 al $Fa\#_4$) y el principio del segundo registro (sonando una duodécima más aguda) se completó de la siguiente manera: la escala básica se amplía hacia arriba un grado más a través de un orificio taladrado en la parte trasera del tubo y tapado por el pulgar izquierdo; a través de este orificio, cuando está abierto, suena un Sol_4 . Esta escala se agranda también hacia abajo con un Mi_3 [y un Fa_3] alargando la parte de la

^{23.} Oehler: firma establecida en Berlín en 1887 por el clarinetista alemán Oskar Oehler (1858-1936). Fabricaba varios tipos de instrumentos de viento-madera, pero su especialidad eran los clarinetes. Desarrolló un sistema de clarinete que ha prevalecido en los países de habla germana. La marca estuvo en activo hasta mediados del siglo XX (Waterhouse 1993).

^{24.} Para más información sobre los constructores Penterieder, Ottensteiner, Uebel, Warschewski y Todt véase en la bibliografía: Waterhouse (1993).

^{25.} Con este enunciado parafraseamos el título de un excelente artículo: Reeves, Deborah. 2012. "A Prescription for the Clarinet's Sore Throat: Throat Bb Mechanisms as Illustrated Using Clarinets from The Sir Nicholas Shackleton Collection". En *Proceedings of The Clarinet and Woodwind Colloquium* 2007, editado por A. Myers, 159-172. Edimburgo: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments. En esta publicación se encuentra también un interesante artículo de Nophachai Cholthitchanta que trata el mecanismo Stubbins, titulado "Stubbins S-K Mechanism Clarinet".

campana, la cual se provee de orificios y llaves controladas por los meñiques de ambas manos. Con estos añadidos se proporciona una escala de Mi₃ a Sol₄. De esta forma, al cambiar de registro la escala comienza en Si₄ (una duodécima más aguda que Mi₃), quedando todavía un intervalo entre Sol₄ y Si₄. Este espacio se completa con llaves que cubren orificios en la parte alta del instrumento y se controlan con el índice y pulgar izquierdos. De estas llaves, la que se controla con el pulgar izquierdo sirve no solo como agujero tonal para el Sib₄, sino también como orificio de registro que es indispensable para la producción de armónicos en este tipo de instrumento (Carse 1969, 28-29).

Esos tres últimos sonidos que menciona Carse, los comprendidos entre el Sol_4 y el Si_4 (Sol_{44} , La_4 y Sib_4), comparten algunas carencias que todos los clarinetistas conocen bien: son difíciles de digitar, de afinación incierta, inestables y con una pobre calidad sonora, especialmente el Sib_4 . En español y portugués los clarinetistas se refieren a ellas como "notas de garganta", en inglés las llaman "throat notes", en francés "notes de gorge", en alemán "Halsnoten" y "note di gola" en italiano (Figura 8).



Figura 8 / Notas de garganta en el clarinete.

Ya sabemos lo que Antonio Romero pensaba sobre el Sib₄, veamos ahora qué nos dice sobre las otras dos notas de garganta:

Las notas son desiguales y poco afinadas, porque los agujeros por donde salen no tienen el tamaño conveniente, ni ocupan el sitio que les corresponde, y además son de un dedeo dificilísimo, porque las llaves que cubren dichos agujeros se manejan con el dedo índice de la mano izquierda, que también tiene que tapar el sexto agujero (Romero 1864, 24).

Un breve apunte acústico

En este momento es oportuno explicar, de manera muy simplificada y desde un punto de vista acústico, el porqué de estas cualidades sonoras particulares. Ya hemos comentado que el clarinete se comporta como un tubo cilíndrico cerrado, es decir, como un tubo sonoro con una sola abertura. La Figura 9 muestra los primeros seis armónicos de la serie armónica. Se han representado en función de la longitud efectiva normalizada, es decir, la longitud a la que idealmente se encontrarían los nodos (mínimos) y antinodos (máximos) de los modos de vibración si se descartasen los efectos de la campana, el perfil real del tubo, y otros fenómenos complejos del comportamiento acústico del instrumento. Según esto, en un clarinete ideal

el incremento de presión respecto a la presión atmosférica es máximo en la boquilla (parte izquierda de la figura), mientras que es nulo en el extremo de la campana (parte de la derecha). De todos los armónicos, solo aquellos con un máximo en la boquilla (n =1, 3, 5, etc.) se ven favorecidos para su emisión, es decir, todos los armónicos impares. Para el salto al registro agudo del instrumento (a partir de Si_4) se debe favorecer el armónico n = 3 un nodo en la posición correcta. Para ello, se debe abrir el agujero de registro, que, idealmente debería estar situado a una longitud efectiva $L = 1/3 \approx 0.33$ desde la boquilla, como indica la figura. El salto del registro grave al agudo conlleva un salto de una duodécima (de Mi_3 a Si_4) debido a que se pasa del armónico n = 1 al armónico n = 3 en vez de al armónico n = 2 como en otros instrumentos de viento (por ejemplo, la flauta). Curiosamente, en el registro agudo sí se producen armónicos pares e impares correspondientes a los armónicos múltiplos de 3 de la serie armónica, que forman entre sí una nueva serie armónica con nodos en el orificio de registro ($L \approx 0.33$) y en el final del tubo (L = 1). Esto hace que en el registro agudo el timbre del clarinete se vuelva similar al de otros instrumentos de viento-madera:

El clarinete [en el segundo registro] ha perdido muchas de sus características distintivas, aquí podemos encontrar tanto los armónicos pares como los impares, aunque los impares todavía poseen algo de su preeminencia. Si observamos el espectro armónico de las notas del tercer registro del oboe o el clarinete [...], encontraremos que son muy parecidos, de hecho, ambos suenan muy similares (Benade 1992, 232).

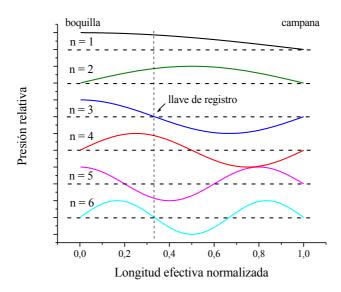


Figura 9 / Primeros seis armónicos de un clarinete idealizado. El eje horizontal representa la longitud efectiva normalizada, mientras que el eje vertical representa el incremento de presión respecto a la presión atmosférica. Las curvas se han desplazado verticalmente por claridad. Fuente: elaboración propia.

El registro grave del instrumento (de Mi_3 a Sib_4) se obtiene principalmente a partir del armónico n=1. Al ir abriendo los agujeros del tubo según la escala cromática, el clarinetista va reduciendo la longitud efectiva y, como consecuencia, va aumentando la frecuencia fundamental de la nota. En la Figura 10 se muestran los armónicos n=1 correspondientes a las notas Mi_3 y Mi_4 . La nota Mi_4 se produce a una longitud efectiva L=0.5, es decir, a la mitad de la longitud total, que corresponde a la octava (frecuencia doble) de Mi_3 . Entre Mi_4 y Si_4 (la

73

^{26.} En la Figura 9 solo se representan los dos primeros, n = 3 y n = 6.

primera nota del registro agudo) quedan 6 notas cromáticas (Fa₄, Fa#₄, Sol₄, Sol#₄, La₄ y Sib₄). Para poder ejecutar estas notas, queda un espacio reducido comprendido entre la mitad y un tercio de la longitud efectiva.

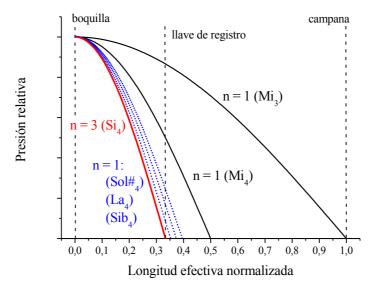


Figura 10 / Primeros armónicos de algunas notas del clarinete. El eje horizontal representa la longitud efectiva normalizada, mientras que el eje vertical representa el incremento de presión respecto a la presión atmosférica. Con línea continua negra, los armónicos n = 1 correspondientes a las notas Mi₃ y Mi₄. Con líneas de puntos azules y de derecha a izquierda, los armónicos n = 1 de las notas de garganta Sol#₄, La₄ y Sib₄. Con línea continua gruesa roja, la primera nota del registro agudo, Si₄, correspondiente al armónico n = 3. Fuente: elaboración propia.

Los constructores de clarinetes han tenido ante ellos un gran reto para proporcionar estas notas de una forma acústicamente eficaz y con relativa comodidad para el intérprete. La situación más difícil se da en las notas de garganta (Sol#4, La4 y Sib4). En la Figura 10 se han representado los armónicos n = 1 correspondientes a estas tres notas (líneas de puntos azules), donde se puede ver que se producen con longitudes efectivas cortas. Además, las posiciones en las que deberían encontrarse sus agujeros se sitúan muy próximas entre sí y al agujero de registro, complicando tanto su ejecución como la construcción del instrumento. Véase, por ejemplo, la posición de las llaves de las notas de garganta en las Figs.16b o 22b.

Utilizar con precaución

Este es el consejo que invariablemente aparece en los tratados de instrumentación sobre el Sib₄ y las demás notas de garganta. A modo de ejemplo, nombraremos tres de los más acreditados. En 1843, Héctor Berlioz calificaba sus cualidades sonoras de esta forma breve y contundente:



François-Auguste Gevaert por su parte nos decía en 1863:

Abstenerse de hacer uso de los siguientes pasajes en el registro medio



Y, por último, Cecil Forsyth avisa a sus alumnos en su tratado Orchestration:

Una advertencia general para el estudiante puede ser esta: precaución sobre basar cualquier pasaje prominente en estas tres notas es la parte más débil e intratable del instrumento (Forsyth 1914, 259).

Y más adelante:

Desde es la peor parte del instrumento, la más débil en calidad y técnicamente la más difícil de manejar (Forsyth 1914, 261).

Con tanta advertencia cabría esperar que, efectivamente, los compositores las hubieran utilizado con precaución o, incluso, evitado en sus obras, pero basta una mirada al repertorio para confirmar que esto no ha sido así. En general, los compositores desde mediados del XIX han escrito música cada vez más compleja para los instrumentos de viento sin tener mucho en cuenta sus dificultades técnicas. Además, las notas de garganta se encuentran precisamente en mitad del pentagrama, por lo que evitarlas por sistema supondría una importante limitación. Por tanto, son pocos los compositores que asumen esta restricción, confiando, la mayoría de ellos, su correcta ejecución a la destreza del clarinetista. Un gran número de pasajes destacados en la música de cámara y los solos orquestales se mueven precisamente alrededor de esas notas. Los ejemplos son abundantes, veamos algunos de ellos:



L. van Beethoven. Septimino op. 20. 2º movimiento, Adagio cantabile.





J. Brahms. Sinfonía nº 3 en Fa Mayor op. 90. 1er. movimiento.



C. Debussy. Preludio a la siesta de un fauno.



M. Ravel. Daphnis y Chloé. Suite nº 2. 1er y 2º clarinete.

Así, ante los retos constantes presentes en el repertorio, tanto los clarinetistas como los fabricantes han dedicado y siguen dedicando enormes esfuerzos para producir esas notas de la mejor manera posible. Los primeros, destinando innumerables horas de estudio para vencer sus retos técnicos, y los segundos diseñando mecanismos cada vez más eficientes para solucionar los problemas planteados.

Múltiples soluciones para un mismo problema

Numerosos fabricantes, clarinetistas e inventores han intentado solucionar los problemas que lastraban el funcionamiento del clarinete. Para la elaboración de este apartado se han consultado numerosas patentes de mecanismos y complementos destinadas a los instrumentos de viento-madera en general, o al clarinete en particular, registradas en España, Francia, Bélgica, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Estados Unidos. Así, se han encontrado y estudiado más de un centenar de estas. Además, se han revisado algunos modelos de clarinetes con algún dispositivo destinado a mejorar el Sib₄ aparecidos entre principios del siglo XIX y los primeros años del XXI.²⁷ En este trabajo solo se incluyen aquellas aplicadas al clarinete soprano. Para los clarinetes graves, debido a las dimensiones del tubo sonoro, las propuestas mecánicas han seguido, en la mayoría de los casos, su propia línea de desarrollo y experimentación.²⁸

Para facilitar al lector la comprensión de las distintas soluciones encontradas, se han clasificado en cuatro categorías:

^{27.} Es posible que se haya registrado alguna patente de estas características en otros países, pero se solían inscribir además en Francia, Gran Bretaña, Alemania o Estados Unidos, los centros más importantes de fabricación de instrumentos de viento durante los siglos XIX y XX, por lo que creemos que la muestra es suficientemente representativa para sustentar las conclusiones de este artículo. Los sistemas de codificación de una patente son enormemente variados, cambiando según las épocas y siendo inconsistentes incluso dentro de las instituciones de un mismo país. Para mayor claridad, en este artículo las patentes se nombran precedidas del código internacional del país y seguidas de su registro numérico sin puntos ni comas: España (ES), Francia (FR), Bélgica (BE), Gran Bretaña (GB), Alemania (DE), Italia (IT), Noruega (NO) y EEUU (US).

^{28.} Gracias a las innovaciones de Adolphe Sax en el clarinete bajo, desde mediados del XIX se percibió como una necesidad acústica el dotar a los clarinetes graves de más de una llave de registro. Esto permitió la separación del orificio de registro y el del Sib₄. Cabe la posibilidad, incluso, de que esta necesidad influyera en su aplicación en los clarinetes sopranos por parte de los constructores. Esta es una interesante línea de investigación que se aleja de los objetivos de este artículo.

- 1) La primera incluye aquellos mecanismos que tienen como único objetivo mejorar la afinación y la emisión del Sib,, pero manteniendo siempre la digitación tradicional.
- 2) La segunda comprende las soluciones que optaron por corregir las tres notas de garganta en su conjunto, pero accionándolas también a través de las digitaciones habituales. Hubo, asimismo, mecanismos diseñados para facilitar la digitación del Sol#4 o el La4 obviando el Sib4. Los incluiremos en esta categoría.
- 3) En la tercera estarían los intentos de obtener el Sib₄ y las otras notas de garganta no a través de los agujeros que les corresponderían en el primer registro (al principio del tubo y muy cerca de la boquilla), sino alargando el tubo hasta el Do grave (Do₃), pero con el objetivo de conseguir esas notas a través del tercer armónico, es decir, mediante su duodécima.
- 4) La cuarta categoría aborda el problema desde una óptica radicalmente diferente, colocando en el tubo las notas de garganta en su lugar acústicamente correcto, prescindiendo a continuación de las tradicionales llaves para las notas Sol#₄ y La₄ y diseñando después mecanismos para accionarlas.

Dentro de una misma categoría, la tarea realizada por cada uno de los dispositivos descritos es la misma en todos los casos. La diferencia entre ellos se encuentra en el diseño de sus componentes y en la manera en que se disponen sobre el instrumento. Así, a modo de ejemplo, en los primeros dispositivos mencionados (Schmidt-Kolbe, Stubbins, Royal Global, Rossi y Seggelke) siempre se abre de forma automática un orificio auxiliar asociado a la digitación del Sib. Como podremos ver en las imágenes, cada fabricante ha ideado de forma distinta la interconexión de los componentes y su colocación sobre el cuerpo del clarinete.

Para acotar la extensión del artículo, en los subapartados siguientes se van a describir resumidamente los ejemplos más representativos de cada una de las cuatro categorías. Finalmente, en el último subapartado se analizará con más detalle un ejemplo de cada categoría.

Primera categoría. En busca del Sib perfecto

En esta categoría los mecanismos son muy numerosos y han seguido tres estrategias principales. La primera la formarían los mecanismos en los que al digitar el Sib₄, además del orificio de registro, también se abre un orificio auxiliar llamado "de resonancia" que mejora la emisión y afinación de esa nota. Es el caso del dispositivo para el Si bemol concebido a principios del siglo XX por el clarinetista Ernst Schmidt y el constructor Louis Kolbe. Desde entonces, este es un componente que suele formar parte del mecanismo de los clarinetes Sistema Oehler y Reform Boehm. Otro dispositivo de este tipo, que en su día tuvo cierto éxito comercial en los clarinetes Sistema Boehm, fue el Stubbins S-K mechanism. Se trata de un mecanismo patentado en 1950 (US2508550) y que estuvo en el mercado hasta mediados de 1980 (Figuras 11a y 11b).



Figuras 11a y 11b / Clarinete Stubbins (ca. 1965) y dispositivo para el Sib₄. Col. P. Rubio.

Actualmente hay varios fabricantes que ofrecen este tipo de componente en sus clarinetes, entre ellos, la marca estadounidense Royal Global. Son destacables además las propuestas de dos clarinetistas-constructores: Luis Rossi, desde su taller en Santiago de Chile (Figura 12), y Jochen Seggelke, desde Bamberg, Alemania (Figuras 13a y 13b). Esta última se analizará con detalle en un apartado posterior.



Figura 12 / Dispositivo para el Sib, de Luis Rossi. Santiago de Chile. Foto cortesía del Sr. Rossi.



Figuras 13a y 13b / Clarinete Schwenk und Seggelke (2017) y dispositivo para el Sib₄. Col. P. Rubio.

Como segunda estrategia, otros fabricantes optaron, en cambio, por diseñar mecanismos en los que la llave de registro y el Sib₄ disponen de orificios independientes, es decir, al digitar el Sib₄ la llave de registro se cierra y en su lugar se abre un orificio destinado a la producción de esa nota. De este tipo podríamos nombrar los mecanismos registrados por David J. Blaikley en Inglaterra en 1894 (GB9952) y por Leon Leblanc en Francia en 1933 y 1958 (US1926489 y US2832250), estos últimos presentes en los catálogos de la marca Leblanc hasta la década de 1960 (Figuras 14a y 14b). Actualmente, el constructor canadiense Stephen Fox ofrece la opción de dotar a sus clarinetes de un dispositivo con estas características.



Figuras 14a y 14b / Clarinete Leblanc (ca. 1960) y dispositivo para el Sib₄. Col. P. Rubio.

En una tercera línea estarían los dispositivos que aprovecharon la llave lateral de trino (la n^o 10bis en el Sistema Boehm) para conseguir el Sib $_4$. Uno de ellos es el mecanismo patentado en 1889 (FR202683) por André Thibouville, propietario de la marca Lefêvre. También se incluirían aquí las propuestas patentadas entre 1959 y 1968 por el clarinetista estadounidense Rosario Mazzeo (Figuras 15a y 15b) comercializadas por la firma Selmer (entre ellas la US287146).



Figuras 15a y 15b / Clarinete Mazzeo (ca. 1970) y dispositivo para el Sib₄. Col. P. Rubio.

Segunda categoría. Todo en uno, las tres notas a la vez

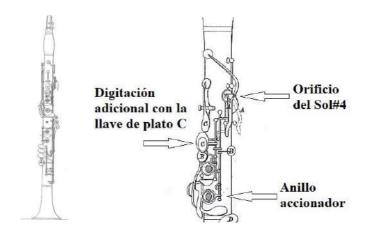
En esta categoría hay que mencionar los clarinetes dotados de mecanismos en los que los orificios tonales de las tres notas de garganta están colocados en el tubo en su lugar acústicamente correcto, pero su activación se sigue haciendo, aun con un diseño en ocasiones totalmente atípico, mediante llaves con la misma función que las tradicionales. Así ocurre, por ejemplo, en el sistema propuesto en 1897 (US598033) por Philip J. Devault.

Mención especial merece el mecanismo planteado por el fabricante inglés Rudall, Rose & Carte. Este clarinete dispone de un orificio tonal para cada uno de los sonidos de la escala, notas de garganta incluidas, pero manteniendo en todo momento las digitaciones habituales. De este interesante diseño se conserva un juego de tres clarinetes de diferentes afinaciones (Do, Sib y La) construidos muy probablemente para la Exposición Universal de Londres de 1862 (Figuras 16a y 16b). Se describirán sus características en un apartado posterior.



Figuras 16a y 16b / Clarinete Rudall, Rose & Carte (ca. 1862). Col. J. Krehm.

Como ejemplo de los mecanismos en los que se obvia el Sib₄ y se plantean digitaciones alternativas para las otras notas de garganta se puede mencionar la propuesta diseñada por James Smyth y Samuel Kirby en 1867 (GB3044).²⁹ En este caso, su activación se realiza mediante anillos dispuestos en el cuerpo superior para conseguir numerosas notas, entre ellas el Sol#4 (Figuras 17a y 17b). Una propuesta similar la encontramos en una patente presentada por Will O. Upton en 1925 (US1546153), en la que las modificaciones se centran solamente en el control de esa nota. En estas dos patentes los orificios tonales se siguen manteniendo en el lugar tradicional.



Figuras 17a y 17b / Smyth-Kirby, patente GB3044. Copia privada.

^{29.} Agradecemos a Albert R. Rice la aportación de esta patente.

Tercera categoría. Buscando duodécimas

Las propuestas del tercer grupo son menos numerosas, pero hay que reconocerles gran capacidad de imaginación para solventar los problemas y proponer soluciones. Recordemos que la idea en todas ellas es la de alargar el tubo de Mib₃ a Do₂ para producir mediante su duodécima uno o varios de los sonidos comprendidos en las notas de garganta (Figura 18).



Figura 18 / Extensión hacia el grave para conseguir su duodécima.

En 1824, William Gutteridge patenta en Londres (GB4890) un tipo de clarinete que llegaba hasta el Re grave (${\rm Re_3}$). Además de disponer de las llaves tradicionales para las notas de garganta, con las duodécimas de las notas más graves se conseguían alternativas a dichos sonidos. En 1840 y 1842, Adolphe Sax registra sendas patentes en Bruselas (BE1560 y BE2244) para un tipo de clarinete con numerosas modificaciones (Figura 19), entre ellas, la de llevar el instrumento hasta el Re3 con el mismo objetivo que Gutteridge.



Figura 19 / A. Sax, patente BE2244. © OPRI, Oficina Belga de la Propiedad Intelectual, Bruselas, Bélgica.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX podemos mencionar la aparición de los siguientes ejemplos en esta misma línea: el *Clarinetto Parra*, patentado en Italia en 1877 (IT Vol.8-28431) por Antonio di Lupo Parra; el clarinete *Sistema Gallardo* (Figuras 20a y 20b), construido y patentado por Antonio Gallardo Gil en 1894 en España y al

año siguiente en Francia³⁰ (ES16019 y FR251796); la propuesta de James C. Fleming en 1919 (US1328831); o el clarinete de doble tubo con válvula (Figura 21) patentado en Alemania en 1928 y en Estados Unidos en 1931 por Friedrich Stein (DE510975 y US1805929).



Figuras 20a y 20b / Clarinete Sistema Gallardo, patente ES16019. © OEPM, Oficina Española de Patentes y Marcas, Madrid, España.

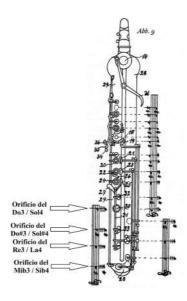


Figura 21 / Clarinete de doble tubo de F. Stein, patente DE510975. Copia privada.

83

^{30.} Para más información sobre las patentes de Parra y Gallardo ver: Rice, Albert. 2016. "The Basset Clarinet: Instruments, Makers, and Patents". En *Instrumental Odyssey: A Tribute to Herbert Heyde*, editado por Laurence Libin, 157-178. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Cuarta categoría. Una reforma radical y una concepción revolucionaria

Los planteamientos de esta última categoría responden a una lógica elemental. Si los problemas los causan, por un lado, los orificios que producen las tres notas de garganta y, por otro, la dificultosa digitación de las llaves que las accionan, entonces solo hay que hacer dos cosas: colocar los orificios en su lugar acústicamente correcto y quitar las llaves tradicionales. Una decisión revolucionaria, sin duda.

Esta idea, que *a priori* podría parecer que pocos seguirían por su radicalidad, ha dejado, sin embargo, una gran cantidad de propuestas. A lo largo de más de siglo y medio, desde que aparecieron los primeros ejemplos a mediados del siglo XIX hasta prácticamente nuestros días, la necesidad de encontrar nuevas vías para manejar las notas de garganta ha puesto a prueba el ingenio de los fabricantes, quienes han creado mecanismos de una notable complejidad, seguramente los más sofisticados de la historia del clarinete.

Todos los mecanismos incluidos en esta categoría están asociados inevitablemente al personaje con el que hemos comenzado este artículo: Antonio Romero y Andía. En 1849, tras conseguir la cátedra de clarinete en el Conservatorio de Madrid, Romero adopta el uso del clarinete Sistema Boehm recientemente aparecido en Francia. Al poco empieza a introducir mejoras en su nuevo instrumento hasta que, en 1853, concibe un mecanismo al que llamó Sistema Romero (Figuras 22a y 22b). Este tipo de clarinete estuvo en el mercado cerca de cincuenta años, desde 1867 hasta comienzos del siglo XX y Lefêvre, el fabricante del instrumento, lo tuvo en su catálogo y lo presentó en las exposiciones universales más importantes hasta la desaparición de la marca en 1913. De esta manera, el Sistema Romero acabó siendo un tipo de mecanismo bien conocido entre los clarinetistas y fabricantes de aquellos años.



Figuras 22a y 22b / Clarinete Sistema Romero (*ca.* 1880) y dispositivo para el Sib4 y las demás notas de garganta. Museo de instrumentos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nº Inv. RCSMM/2009/VM/CL14. Foto: Saúl Pérez-Juana.

Las referencias al instrumento en los documentos de la época son numerosas. En los textos escritos a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI podemos observar, además, que el clarinete de Romero ha acabado por ser el más reconocible de los modelos que optaron por seguir esta línea de mejoras, una especie de arquetipo con el que se compara a todos los clarinetes de esta clase. Como muestra sirvan estas palabras de Jerry L. Voorhees: "El clarinete de Romero y Andía es probablemente el más famoso de todos los clarinetes que han automatizado las notas de garganta" (Voorhees 2000, 186).

Es importante destacar también que los sistemas que se describen en este apartado siguen, en la mayoría de los casos, los preceptos planteados por el flautista y constructor Theobald Boehm en el proceso que siguió para conformar su sistema. El mecanismo que concibió, sin duda un golpe de genio, lo aplicó en su flauta de 1832, un instrumento revolucionario que cambió la historia de todos los instrumentos de viento-madera (Figura 23). Estas pautas, sin embargo, al trasladarlas punto por punto a los clarinetes que veremos en esta categoría, conllevarán un cambio drástico en las digitaciones.

Dichos preceptos son los siguientes:

- 1) Los agujeros que producen las notas deben estar colocados en el tubo a intervalos regulares siguiendo las leyes de la acústica y no según la colocación natural de los dedos.
- 2) Una vez establecida sobre el instrumento la ubicación de cada uno de los agujeros, se deben colocar los dedos de la forma más natural posible y, a continuación, diseñar los mecanismos necesarios para poder acceder a los agujeros y tocar cada una de las notas.
- 3) Para favorecer la emisión de los sonidos, las llaves del nuevo sistema deben ser abiertas. Esto, además de mejorar significativamente la emisión general del instrumento, hace que el mecanismo gane en ligereza en las manos del intérprete al utilizarse los muelles de fuerza moderada propios de este tipo de llaves.³¹



Figura 23 / Flauta Sistema Boehm, modelo de 1832. Rudall & Rose, Londres (ca. 1843). Col. P. Rubio.

En 1853, como hemos comentado, Antonio Romero concibe su sistema de clarinete. En los años siguientes acude a París periódicamente en busca de un constructor que dé forma a sus ideas. Finalmente, junto a Paul Bié, propietario de la marca Lefêvre, Romero registra dos patentes francesas en 1862 y 1867 (FR55768 y FR76636), tras lo cual el instrumento se comercializa en varios países de Europa. Entre los múltiples mecanismos que encontramos en este clarinete, el más característico es el que controla las notas de garganta mediante tres anillos accionados por los dedos índice, medio y anular de la mano derecha. En algunos

^{31.} Explicado años más tarde por el propio Boehm en su libro *Die Flöte und das Flötenspiel* publicado en 1871 (Boehm 1964, 60-62).

modelos de este clarinete se puede conseguir además un buen Sib₄ como duodécima del Mib grave (Mib₃). En un apartado posterior se analizará esto con más detenimiento.

En 1858, pocos años antes de que Romero patentara su sistema, el constructor y flautista británico Richard Carte patenta una serie de modificaciones aplicadas al clarinete (GB245). Se trata de un mecanismo que duplica sus componentes en cada parte del instrumento: tres copas accionadas por tres anillos y una llave con su correspondiente pulsador. En total, el mecanismo consta de seis anillos y tres llaves, llave de registro incluida. Esta disposición de llaves y anillos hace que el cambio de digitaciones con respecto a los clarinetes más comunes de la época sea radical: de todas las digitaciones que conocía el clarinetista de aquellos años, apenas tres se mantienen.³²

Es interesante notar que en la Exposición Universal de París en 1867 coincidieron dos clarinetes con características muy similares. Uno fue el de Antonio Romero y el otro lo presentó el fabricante Charles Mahillon de Bélgica. El modelo de Mahillon acciona las notas de garganta también a través de los anillos para el dedo índice, medio y anular de la mano derecha, aunque en una secuencia distinta al de Romero. Este instrumento posee, además, los pulsadores tradicionales para esas notas, por lo que comparte características de la segunda categoría.

A principios del siglo XX aparecen varios clarinetes que dan un nuevo impulso a las ideas de Antonio Romero. En 1901, Dan Barret Pogson patenta en Inglaterra un sistema (GB190114588) en el que las notas de garganta también se accionan a través de los anillos para el dedo índice, medio y anular de la mano derecha. En Estados Unidos, Henry Bonn Jr. registra otra patente parecida en 1904 (US878333). Esta propuesta presenta una nueva disposición de llaves y anillos para tocar las notas de garganta, junto a llaves laterales similares a las que tiene el saxofón para poder trinar esas notas. También en Estados Unidos, entre 1921 y 1922, James Dean McKey registra dos patentes (US1424253 y US1585594). Este inventor ideó dos mecanismos estrechamente relacionados con los de Romero/Bié e inspirados en los mismos objetivos planteados por Antonio Romero casi sesenta años antes: por un lado, evitar el movimiento de los dedos fuera de sus agujeros correspondientes y, por otro, mejorar la emisión y afinación de las notas de garganta.

En 1923, Geoffrey Herbert Child patenta en Inglaterra un mecanismo muy similar al Sistema Romero (GB214348). Algunos autores han sugerido que es posible incluso que se trate de una versión simplificada del mismo (Rendall 1971; Voorhees 2000). Dos de las diferencias más significativas con Romero son que Child, por un lado, opta por llaves cerradas para las notas de garganta y, por otro, configura las llaves destinadas a los meñiques de la misma forma que en el Sistema Albert o el Sistema Oehler, con dos pulsadores para cada meñique y rodillos para resbalar entre ellos (Figura 24).

86

^{32.} La patente del mecanismo que hemos descrito (1858) precede en cuatro años a la realizada por Romero y Bié en París (1862). Aunque Antonio Romero concibió su sistema en 1853, no lo patentó hasta 1862. Por tanto, atendiendo a las evidencias documentales conservadas, podemos afirmar que el mecanismo diseñado por Richard Carte es el primero registrado en el que se prescinde de las llaves tradicionales para las notas de garganta, los agujeros que las producen se taladran en el tubo en su lugar acústicamente correcto y se utiliza para accionarlas los anillos dispuestos a lo largo del instrumento. No se ha encontrado hasta el momento ningún clarinete que disponga de todas las reformas presentes en la patente.

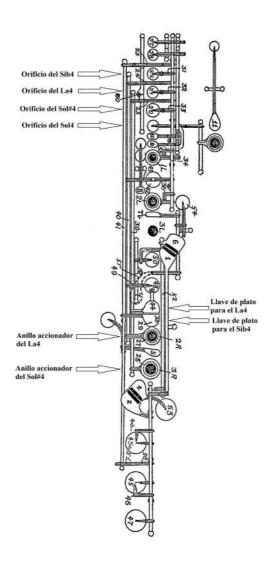


Figura 24 / Clarinete Sistema Child, patente GB214348. Copia privada.

Algunos años más tarde, en 1932, Georgy Carnocky y Antonin Konrád, ambos residentes en Praga, registraron en Alemania (DE567405) un tipo de clarinete con las características que lo asocian a esta categoría, pero con un objetivo totalmente distinto.³³ Este sistema surge en un contexto en el que la música de jazz ya se había difundido por todo el mundo. En las orquestas de este estilo musical –las célebres *Big Bands*– a los saxofonistas se les pedía con frecuencia tocar también el clarinete y, ocasionalmente, la flauta e incluso el oboe. De esta forma, Carnocky y Konrád intentaban aportar una solución a una situación muy habitual por aquellos años. A través de ciertas llaves especiales, consiguieron que las digitaciones del primer registro fueran las mismas que las del segundo, tal como sucede en los saxofones. El mecanismo patentado, desprovisto de las llaves para las notas de garganta, está diseñado de tal forma que se corresponde casi en su totalidad con las llaves del saxofón (Figura 25).

33. Según Oskar Kroll (1965, 45) este mecanismo también fue patentado en 1930 en la República Checa.

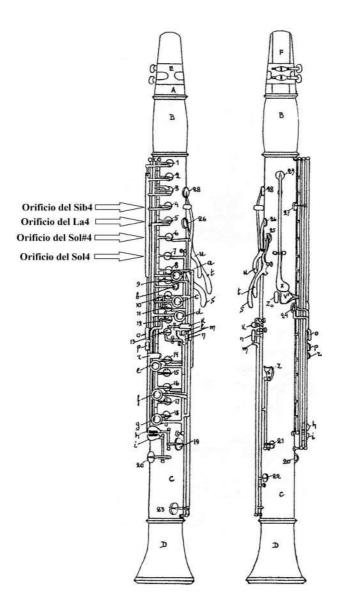


Figura 25 / Carnocky y Konrád, patente DE567405. Copia privada.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el interés por este tipo de propuestas en el clarinete vuelve a tomar impulso. Thomas y Robert McIntyre presentaron en 1958 una patente para un tipo de clarinete: el Sistema McIntyre (US3015981). Al igual que el Sistema Romero, este mecanismo elimina las llaves tradicionales para el $\mathrm{Sol}\#_4$ y el La_4 , coloca el taladro de estas notas en su lugar acústicamente correcto en la parte superior del instrumento y las controla mediante anillos, esta vez accionados por el dedo índice, medio y anular de la mano izquierda (Figuras 26a y 26b). En su momento este clarinete se publicitó ampliamente y se construyó en gran número, por lo que, después del clarinete Sistema Romero, el McIntyre es probablemente el más conocido de los clarinetes que prescindieron de los pulsadores tradicionales para las notas de garganta.



Figuras 26a y 26b / Clarinete Sistema McIntyre (ca. 1965) y dispositivo para el Sib₄ y las demás notas de garganta. Col. P. Rubio.

En 1960 la firma francesa Leblanc registra una patente para poder controlar las notas de garganta a través de los anillos de la mano derecha (US3079828). Este ingenioso mecanismo ofrece, además, la posibilidad de controlarlas mediante las llaves tradicionales, pudiendo así el clarinetista elegir en cada momento la opción más adecuada según sus necesidades. Al igual que el de Charles Mahillon, este sistema comparte características de la segunda categoría (Figura 27).

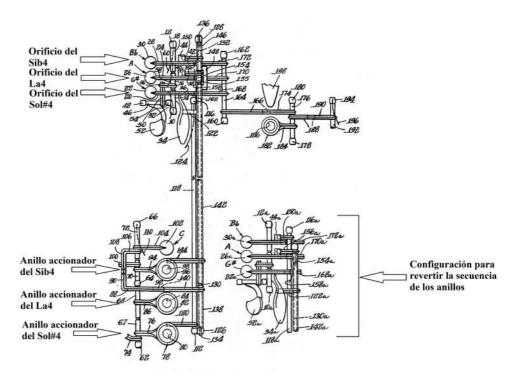


Figura 27 / Leon Leblanc, patente US3079828. Google Patents.

En 1978 el noruego Halvar Nordeng inscribió en París una patente (FR2427658) para un mecanismo aplicable al clarinete en particular, pero con la posibilidad de su adaptación a todos los instrumentos de viento-madera.³⁴ El objetivo principal de este sistema es que cada dedo accione solo la llave, el agujero o el anillo sobre el que se apoya, es decir, que los dedos no tengan que moverse de su lugar en busca de otras llaves como ocurre en los sistemas tradicionales (Figura 28).

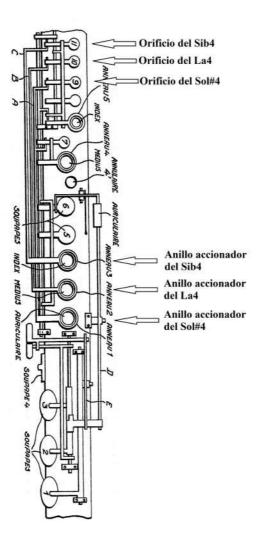


Figura 28 / Halvar Nordeng, patente FR2427658. Copia privada.

La última patente que mencionaremos en esta categoría fue registrada a finales del siglo pasado por Christoph Messner de Alemania. Se presentó en 1998 (WO1999035635A1, Patente Europea) y comparte con las demás la distribución de los orificios de las notas de garganta en una posición acústicamente más eficiente, junto con su control mediante anillos dispuestos en el mecanismo del instrumento (Figura 29). Este diseño en particular posee varias similitudes con los de Geoffrey Herbert Child y Dan Barret Pogson.

^{34.} Nordeng había registrado la patente poco antes ese mismo año en Noruega (NO141027C).

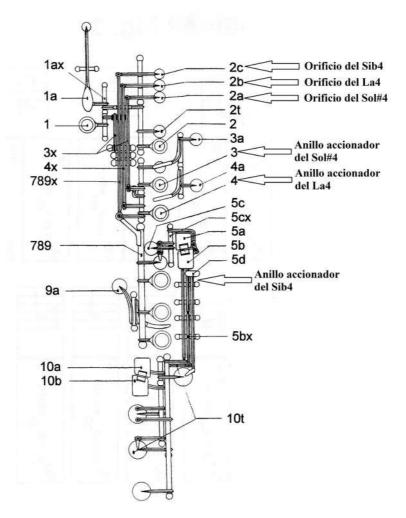


Figura 29 / Christoph Messner, patente WO1999035635A1. Copia privada

Análisis práctico. Cuatro propuestas representativas

Para este subapartado se ha seleccionado un representante de cada una de las cuatro categorías descritas anteriormente. El análisis se basa en la documentación encontrada y, especialmente, en la inspección y uso de ejemplares de los clarinetes.³⁵

El dispositivo seleccionado para su análisis en la primera categoría es el comercializado por la firma Schwenk und Seggelke de Bamberg, Alemania (Figura 13a). En este caso se añade un orificio de resonancia junto al de registro para así mejorar la afinación y emisión del Sib₄. Dicha abertura extra permite, además, mejorar el orificio de registro, tanto en su diámetro como en su disposición en el instrumento, realizando así su función de una forma más eficiente que en

35. La selección de los instrumentos analizados se ha realizado atendiendo a su disponibilidad, es decir, si los clarinetes de cada categoría eran fácilmente accesibles o no. Cuando ha habido varias opciones, como ha ocurrido con la primera y cuarta categorías, nos hemos decantado por los que se han considerado más representativos. La evaluación ha sido realizada por uno de los autores del presente artículo: Pedro Rubio, clarinetista con una destacada carrera de concertista internacional y profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

los clarinetes estándar. Al formar parte del dispositivo, el orificio del Sol₄ se ha trasladado al lateral del instrumento.

El componente está muy bien construido y las unidades mecánicas que lo forman interaccionan de una forma altamente efectiva en todos los pasajes musicales. En su contra, podríamos señalar cierta complejidad en su concepción, con hasta cuatro puntos críticos de conexión y sus correspondientes tornillos de ajuste, precisando, por tanto, cada uno de ellos de un atento cuidado y mantenimiento. Para adaptarse al dispositivo, el clarinetista tiene, además, que realizar dos pequeños reajustes. Por un lado, el montaje de los anillos para los dedos pulgar e índice de la mano izquierda se realiza en el instrumento en la parte contraria a la habitual, con el consiguiente cambio de sensación en las manos del instrumentista. Y por otro, la mayoría de las correcciones de embocadura, digitación y gestión del aire imprescindibles para conseguir un buen ${\rm Sib}_4$ en los modelos estándar aquí ya no son necesarias. Ambas adaptaciones, según nuestra experiencia, se realizan de forma rápida y sin grandes problemas.

El modelo que analizaremos de la segunda categoría será el sistema propuesto por el fabricante Rudall, Rose & Carte (Figura 16a). En este clarinete, aunque la disposición de los agujeros tonales es totalmente inusual, se mantienen muchas de las digitaciones del clarinete de trece llaves (el más común de la época, *ca.* 1862). Las llaves tipo para las notas de garganta se encuentran en su lugar habitual, pero el taladro para conseguirlas se ha realizado en el lateral del instrumento en busca de una posición acústica más conveniente. Este sistema tiene dos ventajas inmediatas. Primero, la emisión y afinación de las notas de garganta es con mucho superior a la de los modelos estándar y, segundo, el clarinetista no tiene que aprender digitaciones nuevas para conseguir dichos sonidos. En su contra estaría la inevitable complejidad mecánica necesaria para trasladar el movimiento de las llaves al lateral del instrumento. Para llevarlo a cabo los diseñadores de la marca tuvieron que idear un sofisticado dispositivo formado por hasta cuatro varillas interconectadas. La que acciona de forma directa las copas de llave de los sonidos de garganta (el Sol₄ incluido al carecer este sistema de agujero para el pulgar izquierdo) tiene cinco movimientos independientes para la producción de los sonidos Sol₄, Sol#₄, La₄, Sib₄ y Si₄, cada uno de ellos con su correspondiente tornillo de ajuste.

Debido a su excepcionalidad y los escasos ejemplares conservados, de la tercera categoría no ha sido posible examinar de forma directa ningún instrumento asociado a alguna de las propuestas descritas. Que sepamos, ninguna de ellas se llegó a comercializar. Para disponer de algún dato objetivo que sirva para ilustrar este apartado hemos optado por realizar el análisis sobre instrumentos disponibles que comparten alguna de sus particularidades. Se trataría, por tanto, de un acceso indirecto a la información con las lógicas precauciones en cuanto a las conclusiones expresadas a continuación. Para nuestro estudio analizaremos las características que en este sentido posee el denominado *clarinete di bassetto*. Se trata de un tipo de clarinete con una extensión de una tercera mayor hacia el grave (cuatro semitonos para las notas Mib₃, Re₃, Reb₃ y Do₃) construido hoy día especialmente para interpretar el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* K. 581 y el *Concierto para clarinete y orquesta* K. 622 de W. A. Mozart. El modelo estudiado ha sido el de la marca Selmer, modelo 10S (Figura 30).³⁶

^{36.} Agradecemos a Justo Sanz Hermida la cesión de este instrumento para su estudio.



Figura 30 / Clarinete di bassetto en La, marca Selmer modelo 10S (1988). Col. J. Sanz

De las cuatro notas que completan la extensión del instrumento en el registro grave solo el Mib₃ es capaz de proporcionar en su duodécima un aceptable Sib₄. Esta nota, producida de esa forma, no posee los problemas de afinación y emisión ya mencionados. Sin embargo, las correspondientes duodécimas para las demás notas de garganta (Re₃-La₄, Reb₃-Sol#₄ y Do₃-Sol₄) no son tan satisfactorias. Solo el La₄ se podría utilizar en algún pasaje para evitar un cambio de registro, pero las demás quedan demasiado altas en cuanto a la afinación. Esto se debe con mucha probabilidad a la posición del orificio de registro.³⁷ Dicha desafinación no se

37. Aunque los mecanismos estudiados en este artículo se refieren solo a los aplicados sobre los clarinetes sopranos, en este caso es interesante destacar que en el *corno di bassetto*, un clarinete alto en Fa que también posee la misma extensión hacia el grave, las duodécimas de los cuatro sonidos adicionales $(Sol_4, Sol_4, La_4, YSib_4)$ sí están razonablemente bien afinadas. El instrumento estudiado para comprobar este comportamiento es un Buffet-Crampon, modelo Prestige. Este instrumento dispone de un dispositivo que pertenecería a la primera categoría, segunda estrategia, es decir, dispone de dos orificios independientes, uno para el Sib_4 y otro para el de registro. Esta separación contribuye significativamente a la correcta afinación entre las duodécimas. Sin embargo, el color de estos cuatro sonidos es muy diferente a los sonidos estándar, por lo que son pocos los instrumentistas que los usan más allá de momentos puntuales como opción alternativa a un cambio de registro.

debe atribuir en absoluto a un defecto del instrumento, ya que en este clarinete la extensión suplementaria está concebida exclusivamente para la producción de las notas graves. Si se pretendiera además la obtención de las notas de garganta, habría que recolocar el orificio de registro y rediseñar el tubo para buscar un compromiso entre ambos registros.

Por último, el ejemplo seleccionado de la cuarta categoría es el clarinete Sistema Romero (Figura 22a). Este tipo de clarinete tiene dos objetivos principales: primero, corregir los problemas de afinación y de emisión de las notas de garganta (especialmente el Sib₄), y segundo, solucionar las dificultades de digitación que surgen al tocarlas. Para mejorar la afinación y la emisión de dichas notas, se taladra el tubo en el sitio acústicamente correcto. Además, las tres notas se manejan con los anillos de la mano derecha accionados por los dedos índice, medio y anular (en lugar de ser controladas por los dedos de la mano izquierda). El que las notas de garganta se controlen con la mano derecha lleva a la consecución del segundo objetivo: evitar los movimientos bruscos de la mano izquierda cuando se tocan las llaves de las tres notas mencionadas. En la gran mayoría de los sistemas de clarinete la posición abierta³⁸ es un Sol₄. Sin embargo, en el Sistema Romero, al seguir el precepto nº 3 de Theobald Boehm que hemos comentado, todas las notas de garganta están controladas por llaves abiertas, por lo que su posición abierta es un Sib₄. Esto ocasionará una importante alteración de las digitaciones tradicionales en esta zona del instrumento.

El clarinete Romero está exquisitamente construido y su mecanismo incorpora hasta seis dispositivos distintos (entre ellos el control de las notas de garganta a través de anillos) y numerosas llaves adicionales. Su hábil combinación en un solo instrumento representa una auténtica síntesis del conocimiento y la práctica de una época, mediados del siglo XIX, en la que quedaron conformados los instrumentos de viento-madera tal como los conocemos hoy día. En cuanto al Sib₄ y las demás notas de garganta, en este instrumento son fáciles de obtener con calidad suficiente y carecen por completo de los problemas de afinación y emisión comentados anteriormente. Sin embargo, aunque este clarinete ofrece importantes ventajas frente a los modelos estándar, estas son a expensas de un cambio significativo en la digitación y de la necesidad de un complejo y delicado mecanismo que, además de ser potencialmente difícil de mantener, en su día elevaba sensiblemente el precio del instrumento.³⁹

Conclusión

Tras repasar las diferentes propuestas presentadas a lo largo de los años para solucionar los problemas de emisión y afinación del Sib₄ es el momento de responder a las preguntas que se plantearon al principio del artículo: ¿Por qué la gran mayoría de los clarinetes actuales no llevan un dispositivo que proporcione un buen Sib₄? ¿Qué ha pasado para que no se haya

^{38.} Entendemos por "posición abierta", "digitación abierta" o "digitación al aire" a la nota que produce el clarinete en el primer registro al levantar todos los dedos.

^{39.} En España, Gaspar Carrillo, distribuidor de Lefêvre, ofrecía en su catálogo de 1901 el clarinete Sistema Romero con un precio de 600 pesetas, una cantidad considerable si tenemos en cuenta que el salario medio de un maestro de escuela de enseñanza primaria rondaba las 1.000 pesetas anuales en 1908 (Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Madrid. Fondo Documental). En este catálogo el clarinete Sistema Boehm y el clarinete de trece llaves estaban marcados a 342 y 120 pesetas respectivamente. En el catálogo comercial del año 1903 del constructor Thibouville-Creutzer (propietario de la marca Lefêvre y fabricante del clarinete Romero), el modelo Sistema Boehm más sencillo tiene un precio de 200 francos, mientras que el Sistema Romero está marcado en 450 francos.

solventado aún este problema? ¿Acaso no es posible solucionarlo de una forma totalmente satisfactoria?

Como hemos visto, las respuestas se podrían encontrar en la complejidad necesaria para solucionar el problema y el consiguiente riesgo potencial de fallo mecánico que conlleva. En los mecanismos estudiados de la primera categoría, la más sencilla de todas, hay al menos dos puntos de conexión críticos que se regulan en la mayoría de los casos con sendos tornillos de ajuste. En las demás, la complicación de los componentes va en aumento hasta llegar a la cuarta que dio lugar a varios de los mecanismos más complejos de toda la historia del clarinete. Muchos inventores concibieron un instrumento lo más perfecto posible construido de una forma racional, según las leyes de la acústica y sin ceder al conformismo de los instrumentistas. Sin embargo, estos son y serán un eslabón clave en la cadena del mundo musical. Los nuevos modelos ofrecían importantes mejoras, pero a expensas, en muchos casos, de un cambio significativo en la digitación y de la necesidad de un complejo y delicado mecanismo potencialmente difícil de mantener.

Los intérpretes profesionales necesitan confiar en que el instrumento desempeñe su función de una manera casi impecable, pero cada punto crítico de conexión proporciona un lugar de posible fallo mecánico. Por tanto, [...] cuanto más puntos críticos en el instrumento, más posibilidades de fallo. Los intérpretes profesionales rechazaron muchas de las propuestas mecánicas más complejas [...] porque el riesgo de un posible fallo mecánico durante un concierto se consideró demasiado alto (Voorhees 2000, 25).

Así, junto al conservadurismo que suele caracterizar a la mayoría de los instrumentistas, la realidad a día de hoy es que son muchos los clarinetistas que prefieren lidiar con los problemas propios del Sib₄ –y las demás notas de garganta– antes que manejar un mecanismo predispuesto al fallo, por muy pequeña que sea esa posibilidad.

Hemos visto que una gran parte de los clarinetistas han aprendido a convivir con los problemas inherentes a las notas de garganta. Muchos podrían incluso proclamar que han resuelto el problema tras innumerables horas de estudio y que, por tanto, han sometido a esos sonidos díscolos, especialmente al Sib₄. Sin embargo, también hemos comprobado que a lo largo de la historia del instrumento los intentos de solucionar el problema desde los ángulos más diversos han sido numerosos. Esto continúa hasta el día de hoy, donde existe una cantidad considerable de constructores que ofrecen mecanismos altamente eficientes con los que de forma objetiva se mejora la emisión y afinación de esa nota. Y, sin embargo, ninguno goza de la aceptación general por parte de los clarinetistas. Por consiguiente, de igual forma se podría argumentar que el problema sigue existiendo y que no está totalmente resuelto. ¿Una nota indómita? Parece que sí. La historia continúa.

^{40.} Estos dispositivos se han descrito dentro de la primera categoría, la más sencilla de todas, y están actualmente disponibles a través de los fabricantes mencionados: Luis Rossi, Schwenk & Seggelke, Royal Global y Stephen Fox. En cuanto a los dispositivos para el Si bemol inspirados en el de Schmidt-Kolbe los proporcionan varios fabricantes del área germana como Neureiter, Hammerschmidt y Wurlitzer.

Bibliografía

Benade, Arthur. 1992. Horns, Strings and Harmony. Nueva York: Dover Publications.

Berlioz, Héctor. 1843. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration. París: Schonenberger.

Birsak, Kurt. 1994. The Clarinet, A Cultural History. Buchloe: Druck und Verlag Obermayer.

Boehm, Theobald. 1964. *The Flute and Flute-Playing*. 1^a ed. 1871. Traducido y aumentado por D. C. Miller, reimpresión de la 2^a edición de 1922. Nueva York: Dover Publications.

Brymer, Jack. 1976. The Clarinet. Reedición de 1990. Londres: Kahn & Averill.

Carse, Adam. 1965. Musical Wind Instruments. Nueva York: Da Capo Press.

Forsyth, Cecil. 1914. Orchestration. Londres: MacMillan and Co.

Gevaert, François-Auguste. 1863. Traité général d'instrumentation. Gand: Gevaert Éditeur.

Kroll, Oskar. 1968. The Clarinet. 1a edición en inglés. Londres: B.T. Batsford Ltd.

Pastor, Vicente. 2013. El clarinete. Acústica, historia y práctica. Picaña, Valencia: Impromptu Editores.

Rendall, Geoffrey Francis. 1971. The Clarinet. Some Notes on its History and Construction. 3^a ed. Londres: Ernest Benn Ltd.

Rice, Albert. 2003. The Clarinet in the Classical Period. Nueva York: Oxford University Press.

_____. 2020. The Baroque Clarinet. 2^a ed. Nueva York: Oxford University Press.

Romero, Antonio. 1864. Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición internacional de Londres del año 1862. Madrid: Imprenta Nacional.

Rousselet, William y Denis Watel. 2012. Le Livre d'Or de la Clarinette Française. París: ACIMV.

Sousa, Jesús. 2020. "Diseño y aplicación de un procedimiento empírico para el análisis acústico de clarinetes". Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid.

Voorhees, Jerry. 2000. The Development of Woodwind Fingering Systems in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Hammond: Voorhees Publishing Co.

Waterhouse, William. 1993. *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Londres: Tony Bingham.

R

Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical

Javiera Benavente

Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile jpbenavente@uc.cl

Daniel Party

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras College y Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile dparty@uc.cl

Resumen

Este artículo es un estudio de la propuesta artística de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, una comparsa de danza-música formada en el año 2009 para homenajear al cantautor en el día de su funeral. Desde esa fecha, la comparsa participa en eventos anuales de conmemoración de los detenidos y ejecutados políticos de la dictadura militar y esporádicamente en otras manifestaciones sociales. Nuestro primer objetivo es explicar la apropiación y transformación que la comparsa hace de la figura del *diablo suelto* de la fiesta de La Tirana. Consideramos asuntos como vestimenta, coreografía, repertorio musical y roles de género. El segundo objetivo es analizar las propuestas coreográficas y musicales de los Diablos Rojos. A diferencia de aproximaciones desde las ciencias sociales, que tienden a estudiar estos fenómenos como actos de memorialización o activismo social, nuestro enfoque como investigadores de las artes pone al centro el hecho de que las y los responsables de la comparsa son artistas profesionales, con motivaciones, preocupaciones y objetivos artísticos. Para relevar este aspecto analizamos siete de las canciones de Víctor Jara que forman parte del repertorio de danza-música de la comparsa.

Palabras clave: Nueva Canción Chilena, danzas andinas, La Tirana, teatro callejero.

Los Diablos Rojos de Víctor Jara: a choreographic and musical analysis

Abstract

This article studies the artistry of Los Diablos Rojos de Víctor Jara, a dance-music troupe formed in 2009 to pay homage to the singer-songwriter on the day of his funeral. Since then the troupe participates in annual events in commemoration of the detained and killed by the military dictatorship, and sporadically in other social manifestations. Our first objective is to explain the appropriation and transformation the troupe makes of the "loose devil," a character of the La Tirana festival. We consider aspects such as clothing, choreography,

musical repertory and gender roles. The second objective is to analyze the choreographic and musical aspects of their performance. Unlike approaches to these kinds of performances from the social sciences, which often study them as acts of memorialization or social activism, our goal, as arts researchers, is to highlight the fact that the people behind the troupe are professional artists, with artistic motivations, preoccupations and objectives. To underscore this aspect, we analyze seven songs by Víctor Jara that constitute part of the troupe's dancemusic repertoire.

Keywords: Chilean new song, Andean dances, La Tirana, street theatre.

Introducción¹

El 4 de junio de 2009 los restos de Víctor Jara fueron exhumados como parte de un proceso judicial para encontrar a los responsables de su detención y asesinato (McSherry 2015). Luego de terminados los peritajes, en diciembre de ese año se realizó un velorio público y masivo. A partir del jueves 3, miles de personas visitaron sus restos en las dependencias de la Fundación Víctor Jara. Finalmente, el sábado 5, día del entierro, tuvo lugar una multitudinaria procesión escoltando a la carroza funeraria en su viaje hasta el Cementerio General. Más de diez mil personas participaron de esta procesión y múltiples expresiones artísticas se sumaron al evento: músicos de Inti-Illimani, la Banda Conmoción, la Escuela Carnavalera Chinchintirapié y comparsas de danzas andinas de *tinku* y de caporales. Como describió una periodista, "Elements of carnival were blended with sorrow, staging a mixture of feelings through music, dances and chants" (Zaliasnik 2015, 113).

Entre estos homenajes artísticos al cantautor, un grupo que causó especial revuelo fue una comparsa de decenas de enmascarados, vestidos completamente de rojo con trajes que recordaban a los figurines de la fiesta de La Tirana. El grupo anónimo de hombres y mujeres realizó una masiva coreografía procesional inspirada por danzas andinas, al son de canciones de Víctor Jara interpretadas por una banda de bronces y percusión, cuyos músicos también estaban enmascarados y vestidos de rojo. Tan impresionante como el efecto de una mancha roja danzante y sonante sobre el gris del centro de Santiago, fue el hecho de que, hasta ese momento, nadie había escuchado las canciones de Jara arregladas de esta manera, ni conocía las coreografías, ni sabía nada sobre la agrupación.

Luego del funeral, la comparsa desapareció de las calles por casi dos años, resurgiendo en el año 2011 en el marco de la marcha anual en conmemoración del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Esta marcha, que se realiza un día domingo cercano al aniversario, es conocida popularmente como "marcha por los derechos humanos", "marcha del 11" (Fernández Droguett 2007) o "marcha-romería" (Vidaurrázaga 2014). Desde ese momento, la comparsa, ahora conocida como Los Diablos Rojos de Víctor Jara, participa regularmente de esta marcha anual y se ha convertido en uno de sus símbolos.² Este nuevo contexto de performance inspiró varios cambios importantes a la versión original ideada para el funeral.

^{1.} Este trabajo forma parte del Proyecto ANID-Fondecyt Regular folio 1220146 "Gender Performance in the Music of Víctor Jara" cuyo investigador responsable es Daniel Party y por ANID- Programa Iniciativa Científica Milenio-NCS2022_016.

^{2.} El año 2019, la versión digital del diario español *El País* ilustró una noticia sobre la marcha anual con una imagen de Los Diablos Rojos de Víctor Jara en el Cementerio General (Anónimo 2019).

La comparsa amplió su repertorio coreográfico para incluir referencias a danzas mapuche y al ska. En atención a la ruta de esta marcha, los Diablos Rojos han incorporado acciones que son *site-specific*, como la performance de "Angelita Huenumán" al detenerse en Cerro Blanco o Apu Huechuraba en su denominación como cerro sagrado. Adicionalmente, durante estos años los trajes se han vuelto considerablemente más elaborados.

Un tercer y último espacio de performance para los Diablos Rojos ha sido el acto conmemorativo del golpe de Estado que se realiza en el Estadio Nacional todos los 11 de septiembre. A partir del año 2018, la agrupación se ha hecho parte de esta "velatón", como se conoce el evento por las velas que se prenden para recordar a las víctimas de la dictadura. Este acto de memoria es considerablemente distinto a los dos primeros, ya que no es parte de una procesión o marcha y tiene un carácter de espectáculo. El año 2021, por ejemplo, tocaron en un escenario frente al Estadio las bandas de Nueva Canción Chilena Inti-Illimani e Illapu. Los Diablos Rojos han adaptado su performance a este contexto espectacular realizando una elaborada entrada en escena, en este caso, al Estadio. Esta intervención ocurre en la oscuridad de la noche (a diferencia de las dos primeras, que ocurren de día), con los integrantes de la comparsa iluminando el espacio con antorchas encendidas.³

Para entender la propuesta de los Diablos Rojos es esencial considerar que la comparsa tributa de una tradición de teatro callejero chileno. Varios de los bailarines y músicos fundadores de los Diablos participaron de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié (fundada en 2006) y anteriormente de la compañía de teatro callejero Teatro Mendicantes (fundada en 1997). De Teatro Mendicantes surge la Banda Conmoción (fundada en 2001), una agrupación que combina elementos de danzas andinas con estilos bailables de los Balcanes y que incluye a un figurín vestido de diablo rojo (Farías 2012). Fue el traje del diablo rojo de Banda Conmoción el que inspiró la vestimenta de los Diablos Rojos (Chornik 2019). Otros aspectos que definen a la agrupación se pueden observar en Mendicantes, tales como la participación en la marcha de conmemoración del golpe de Estado, el uso de banda de bronces y la influencia musical de danzas de La Tirana (Farías 2012, 50).

En sus doce años de existencia, Los Diablos Rojos de Víctor Jara han mantenido su compromiso con el anonimato. No tienen voceras ni voceros, no dan entrevistas ni hacen declaraciones públicas. Sin embargo, dos de sus creadoras, Lucía Puime e Isabel Núñez han escrito sobre la comparsa.⁴ Puime (2013) propone la performance de los Diablos como una "manifestación de resistencia sistémica desde un enfoque biopolítico de la intervención en tanto performance" y Núñez (2017) como un espacio de aprendizaje sobre la memoria que ocurre fuera del aula. Adicionalmente, la musicóloga Katia Chornik (2019) analiza la participación de los Diablos Rojos en la marcha-romería de un año específico, el 2013, cuando se conmemoraron cuatro décadas desde el golpe de Estado. En ese marco, Chornik concluye que la comparsa es un ejercicio de "memoria de los detenidos desaparecidos" (párr. 38).

^{3.} Si bien la aparición de la comparsa se reduce a las instancias señaladas, esta participó en el funeral del trombonista y Diablo Rojo Mauricio Inostroza, celebrado en marzo de 2016. Así mismo, participaron de las manifestaciones enmarcadas en la denominada "revuelta social" de octubre de 2019, de las cuales fueron parte sin la totalidad de sus integrantes y haciendo uso solo de algunos de los elementos de su vestimenta. Tras esto, han participado como comparsa completa de los aniversarios de la revuelta, en 2020 y 2021, haciendo su aparición en plaza Dignidad (ex plaza Italia).

^{4.} Las otras dos creadoras de la comparsa son Danae Álvarez y Carola Sandoval (Puime 2013).

En este artículo, nos proponemos estudiar a la comparsa Los Diablos Rojos de Víctor Jara desde un enfoque distinto. Nos interesa cargar la balanza hacia el contenido artístico de su performance. Buscamos explicar las referencias artísticas que inspiraron a sus gestoras y la resignificación que la comparsa propone del repertorio de Víctor Jara. Nuestro primer objetivo es realizar un análisis crítico de la apropiación y transformación que la comparsa hace de la figura del diablo suelto de la fiesta de La Tirana. Consideramos asuntos como vestimenta, coreografía, repertorio musical y roles de género. Este análisis nos permite identificar cómo los Diablos Rojos resignifican tradiciones religiosas promesantes del norte de Chile en el contexto metropolitano de Santiago.

El segundo objetivo es analizar de manera específica las propuestas coreográficas y musicales de la agrupación. A diferencia de aproximaciones desde las ciencias sociales, que tienden a estudiar fenómenos como los Diablos Rojos como actos de memorialización o como activismo social, nuestro enfoque como investigadores de las artes pone al centro el hecho de que las y los responsables de la comparsa son artistas profesionales, con motivaciones, preocupaciones y objetivos artísticos. Para relevar este aspecto analizamos siete de las canciones de Víctor Jara que forman parte del repertorio de danza-música de la comparsa. Mientras que la primera sección nos permitirá relevar aspectos transversales a toda la performance, en la segunda parte identificaremos las diferencias que existen entre cada número.

Para llevar a cabo este análisis, realizamos tanto observaciones directas en terreno como visualización de registros disponibles en la web de la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara. En el caso de las primeras, presenciamos sus participaciones en la velatón del Estadio Nacional en sus versiones 2018, 2019 y 2021, y en los aniversarios de la revuelta social en la plaza Dignidad (ex plaza Italia) de los años 2020 y 2021. Estas intervenciones fueron registradas en video y audio para su posterior revisión, comparación y análisis. Para intervenciones de años anteriores de los Diablos, particularmente de su debut en el funeral tardío de Víctor Jara en 2009 y en la Marcha por los Derechos Humanos de los años 2014 y 2015, revisamos registros en video disponibles en las plataformas de YouTube y Facebook. Esto nos permitió apreciar las transformaciones y permanencias –musicales, visuales y coreográficas– en la performance de la comparsa.

Del diablo suelto tiraneño a Los Diablos Rojos de Víctor Jara: apropiaciones y transformaciones

Dentro de los elementos que constituyen la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, son de especial importancia las alusiones que se hacen a personajes, danzas y músicas que tienen lugar en la fiesta de La Tirana, en el Norte Grande chileno. Estas expresiones, de carácter religioso y fuertemente instaladas en el imaginario folclórico nortino, son reinterpretadas por la comparsa, en el sentido de incorporar elementos novedosos en sus coreografías, repertorio, vestuarios y distribución de roles de género.

Celebrada cada 16 de julio en el pueblo de La Tirana, a 75 kilómetros de la ciudad de Iquique, la fiesta venera a la Virgen del Carmen, patrona del Ejército de Chile. Peregrinos desde distintos lugares del país, sobre todo de la zona norte y de los países fronterizos Perú y Bolivia, ofrendan sus danzas y los esfuerzos físicos asociados a estas durante varios días,

agradeciendo y cumpliendo diversas promesas a su "Chinita". Organizados en la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana, la que agrupa a once asociaciones de cofradías de distintas ciudades del norte chileno, los peregrinos danzan como los tradicionales chinos, pieles rojas, gitanos, morenos y chunchos, así como también expresan su devoción con danzas más modernas como sambos caporales, *tinkus* y diablada⁶ (Nuñez, L. 2015; Guerrero 2015). Es a través de estas danzas, músicas y cantos que los peregrinos realizan su ofrenda, sometiéndose a la voluntad de su Santa Patrona. El ofrecimiento de un cuerpo que madruga y danza sin aparente descanso, engalanado con los mejores trajes y caretas, es uno que la Virgen agradece, otorgando salud y bienestar económico para el año.

El diablo suelto de La Tirana es, como reconocen las creadoras de Los Diablos Rojos de Víctor Jara (Puime 2013; Núñez, I. 2017), uno de los danzantes que inspira al personaje principal de la comparsa, junto a otros como el ukuku y el kusillo (Puime 2013, 3). El diablo suelto, de antecedentes coloniales (Díaz 2011, 80), es un promesero que, tal como las distintas sociedades de bailes religiosos en dicho santuario, ofrenda a la Virgen del Carmen de La Tirana su danza y el esfuerzo asociado a su práctica sostenida durante los días que dura la festividad (Núñez, L. 2015). A pesar de que comparte el tipo de participación en la festividad con gitanos, chunchos, morenos y caporales, el diablo suelto no forma parte de ninguna agrupación específica. Ni siquiera los distintos diablos sueltos que danzan en La Tirana conforman un conjunto que pueda ser identificable y reconocido por la Diócesis de Iquique (Díaz 2011, 90). Como danzantes cuyo compromiso religioso es directo con la "Chinita", los diablos sueltos no se someten a estructuras eclesiásticas o de organización interna de los bailes, llevando su manda de forma personal y autónoma.

Los diablos sueltos son parte de los llamados bailarines sueltos o figurines, los que danzan de manera independiente sin someterse a ninguna coreografía, rodeando a otros bailes y "utilizando" el sonido de sus bandas. Ya sean cóndores, osos, achachis o diablos –los más frecuentes en esta categoría—, migran de un baile a otro adaptando sus pasos, enmarcados en la tradicional célula rítmica del salto o "dos por tres" (Díaz 2011, 89), constituido por dos negras, doble corchea y negra final, al pulso de la música que se encuentre sonando. Los figurines no danzan canciones específicas y su movimiento no tiene un vínculo particular con las melodías o armonías que interpretan las bandas, sino más bien se supedita al componente rítmico de la música.

Esta característica fundamental de la performance del *diablo suelto* no fue considerada para la construcción de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, en cuanto estos, si bien aluden a cierta autonomía en la interpretación de los pasos y coreografía, participan de una coreografía grupal vinculada a ciertas canciones y estilos de danza. La existencia de una coreografía previamente ideada, que posee directa relación con la canción que es puesta en escena, saca a relucir uno de los elementos que consideramos más claros para diferenciar a la comparsa santiaguina de su inspirador tiraneño. Al tratarse de un grupo numeroso, su escenificación busca cierta uniformidad, la cual va vinculada a ensayos y coordinaciones conjuntas que resultan en inicios y finales claros asociados a cada canción.

^{5.} Apodo afectuoso con el que los promeseros se refieren a la Virgen del Carmen de La Tirana. Tiene relación con el significado quechua de los chinos, que alude a los "servidores".

^{6.} Es desde mediados del siglo XX que distintas danzas y músicas provenientes de Bolivia comienzan su ingreso tanto a la fiesta de La Tirana como a otras fiestas patronales del norte chileno, instalándose el llamado proceso de "bolivianización" de estas (Capetillo y Lanas 2013).

Junto con esto, la orgánica interna que poseen Los Diablos Rojos de Víctor Jara da lugar a ciertas jerarquías que no vemos en los *diablos sueltos* tiraneños. En este sentido, la presencia de caporales –o capataces–, cuyos roles les sitúan en un espacio diferente en la jerarquía interna que el resto de los Diablos, es algo inconcebible para los *diablos sueltos* de La Tirana. La figura del caporal⁷ dentro de esta comparsa nos sugiere de inmediato una división de roles. Los mismos caporales señalan en entrevista con Isabel Nuñez (2017) que cumplen roles de dirección musical, coordinación entre danzantes y músicos, así como dirección del bloque de danzantes. Al tratarse de una comparsa o agrupación numerosa, los caporales toman decisiones estéticas que afectan directamente el resultado de la performance.

A pesar de las diferencias en relación a la organización, el parecido visual entre *diablos sueltos* y Diablos Rojos es innegable. Trajes y máscaras de fuerte color rojo visten a estos *diablos* y llaman la atención de quien quiera que los presencie, sea sueltos en La Tirana o agrupados en la comparsa santiaguina. En la fiesta religiosa, el color de los *diablos sueltos* resalta entre los trajes uniformados de las distintas agrupaciones que, perfectamente coordinadas, rinden tributo a la Virgen. En Santiago, el rojo destaca en medio de la monocromía característica de la ciudad y de los contextos en los que Los Diablos Rojos de Víctor Jara eligen participar.⁸

Dentro de la gama escarlata y a partir de una búsqueda personal, cada *diablo suelto* de La Tirana se encarga de la confección de su propio traje. Portan máscaras y atuendos de manufactura propia o de maestros mascareros que buscan, de una u otra forma, dar lugar a la individualidad de cada promesero. Las máscaras o caretas de estos últimos suelen ser de yeso o papel maché (Díaz 2011, 80), factura de larga tradición en esta y otras festividades religiosas andinas.⁹ A diferencia de los bailes religiosos que apuntan a la uniformidad en sus vestimentas, los *diablos sueltos* componen su atuendo en relación a los elementos que, de forma individual, les hacen sentido.

Es el mismo caso el de los Diablos Rojos, quienes incorporan en sus atuendos elementos que aluden a los trajes de diversas danzas del área andina, tales como cascabeles, borlas, pompones y cintas, que se mezclan con cuerinas, remaches y parches de inspiración urbana. Cada Diablo Rojo, entonces, se erige como un personaje particular que, compartiendo coreografía y el color rojo con sus compañeros, es individualizable si miramos con atención. La máscara que llevan, a diferencia de la de los *diablos* tiraneños, es una máscara textil, inspirada en personajes rituales andinos como el *ukuku* y el *kusillo* (Puime 2013, 3). Ambos presentes en festividades rurales de la sierra peruana y el altiplano boliviano, llevan máscaras tejidas de lana de factura artesanal que cubren por completo la cabeza, como un pasamontaña. Las posibilidades de personalizar una máscara de esta materialidad son más amplias, ya que permite la adhesión de narices, trenzas, mohicanos y *piercings*, entre otros (Figura 1).

^{7.} El o los caporales cumplen el rol de directores o guías dentro de agrupaciones de distintas danzas. Ellos también representan a la agrupación ante otras, así como ante la institución eclesiástica. No confundir con la danza de caporales, la que, nacida a fines de la década de los años sesenta en Bolivia y trasladada a La Tirana hacia inicios de los años ochenta (Núñez, L. 2015, 145), lleva ese nombre, justamente, por performar un grupo de "capataces" desclasados (Sánchez 2006).

^{8.} Si bien en el contexto de la romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos el color de los Diablos puede ser confundido con el de las banderas rojas del Partido Comunista, la agrupación reconoce no tener vínculo directo con este –u otro– partido político.

^{9.} Para el caso de las caretas de diablada, desde el ingreso de la influencia boliviana, su material de confección es la hojalata y sus diseños se han vuelto más grandes y exuberantes (MUSEF 2014).



Figura 1 / Diablos Rojos de Víctor Jara. En la imagen se pueden apreciar elementos distintivos de cada máscara textil. Romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, 11 de septiembre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

Además de las inspiraciones ya señaladas provenientes del diablo tiraneño para la generación del Diablo Rojo en Santiago, el trabajo coreográfico-musical también alude al espacio cultural en que estos se desenvuelven. Las propuestas coreográficas de esta comparsa son especialmente interesantes, puesto que resignifican no solo el lugar de escenificación de las danzas –desde un santuario mariano a las calles de la capital– sino también la estructura coréutica en términos tanto de la música que utilizan como de la división de los roles de género que practican. Con respecto a esto último, la comparsa está compuesta por Diablos y Diablas, que podemos diferenciar a partir de determinados elementos en sus trajes, como faldas y pechos de lana, sin embargo, los pasos de baile no son diferenciados por género como suele ser en las danzas que tienen lugar en festividades andinas como La Tirana. Si bien el diablo suelto de La Tirana puede ser interpretado tanto por hombres, como por mujeres y niños (Díaz 2011, 89; Daponte et al. 2020, 129), su lenguaje coreográfico suele ofrecer elementos que permiten distinguir entre diablos y diablas. Estas últimas, por lo general, realizan pasos como los de las figurinas de la diablada, mientras que los diablos se asemejan a la contraparte masculina de esta misma danza.

Por su parte, todos los integrantes de la comparsa de Los Diablos Rojos de Víctor Jara realizan los mismos pasos, sin distinciones de género. En este sentido, vemos en el trabajo coreográfico de los Diablos Rojos un quiebre de la complementariedad andina, la que alude a la constante presencia de elementos masculinos y femeninos necesarios para mantener el equilibrio de la vida (Estermann 2006, 142). Es interesante que esta suerte de uniformidad coreográfica que no distingue entre bloques generizados opte por adoptar los pasos masculinos de las danzas. Por ejemplo, en su versión de la canción "Plegaria a un labrador", Diablas y Diablos, inspirados en el baile gitano, incorporan en su coreografía el uso del pañuelo, exclusivo de los varones en

el contexto tiraneño. Para el caso de la versión interpretada por la comparsa de la canción "La partida", los Diablos arman una coreografía de pasos enérgicos, en la que podemos ver patadas y pequeños saltos. Estos son característicos del bloque masculino de la danza de caporales, en el que danzan *machos y machas*. Estas últimas son mujeres que comparten bloque con sus compañeros varones, realizando los mismos pasos y coreografías, pero sin travestirse para verse como ellos (Benavente 2017). Esta misma situación puede ser identificada en las Diablas de la comparsa, a las que podemos reconocer como personajes femeninos a partir de elementos visuales, pero cuyo lenguaje coreográfico está compuesto por pasos propios de los danzantes masculinos en el entorno original.

Esta característica en el trabajo coreográfico es interesante en cuanto las creadoras de la comparsa son mujeres. La opción por pasos característicos de los roles masculinos de las danzas sugiere un alejamiento del código dancístico femenino heteronormado, sin negar la abundante presencia de mujeres en la agrupación. En este sentido, identificamos un trabajo coreográfico que presenta una masculinidad femenina, en el cual, siguiendo aquí a Halberstam (2008, 7), una conducta entendida como masculina se fusiona con un cuerpo de mujer. Esta propuesta dancístico-musical activa, en oposición al lugar pasivo que la heteronorma otorga a las mujeres, reordena las concepciones en torno a las posibilidades expresivas generizadas y permite llevar a escena una performance que, si bien evidencia la presencia de hombres y mujeres, lo hace desde un lenguaje común.

Por último, quisiéramos mencionar que los Diablos Rojos toman de los *diablos sueltos* tiraneños la práctica de incorporar a niñas y niños entre sus filas. La presencia de infantes en las agrupaciones de danza en santuarios andinos no es extraña, ya que los distintos bailes tienen una fuerte carga familiar y la inserción de los danzantes suele darse a muy temprana edad (Guerrero 2013, 119). En La Tirana podemos ver pequeños *diablos sueltos* (Díaz 2011, 89), quienes, iniciados por sus padres y/o cuidadores, hacen parte de las mandas y promesas familiares. Para el caso de la comparsa de Diablos Rojos, niños y niñas también forman parte de esta, participando de sus coreografías. Para las madres de estos Diablos, la mayoría también participante de la agrupación, su presencia es importante dado que implica una oportunidad de aprendizaje, tanto de elementos "artísticos formales" (Núñez 2017, 180) como de cuestiones asociadas a la formación en derechos humanos.

Análisis coreográfico y musical

Como observamos en la sección anterior, hay elementos transversales a toda la performance de la comparsa. Todos los temas se presentan en el espacio público, todos se interpretan con la misma vestimenta y con la misma banda de bronces como acompañamiento. La coreografía y el estilo del arreglo musical, en cambio, es distinto para cada número. Para relevar estas diferencias, a continuación consideramos siete números de danza-música de su repertorio ("La partida", "Angelita Huenumán", "Deja la vida volar", "Vientos del pueblo", "El aparecido", "Plegaria a un labrador" y "A Cochabamba me voy"). Para cada uno de ellos, comparamos la grabación original de Víctor Jara con la reinterpretación que realizan los Diablos Rojos. Así mismo, destacamos el trabajo coreográfico y dancístico realizado por esta comparsa, en tanto reinterpreta la propuesta corporal que hiciera el cantautor. Esta, enmarcada en el trabajo escénico de la Nueva Canción Chilena, se caracterizó por la "casi anulación del cuerpo" (González et al. 2009, 395), y por la condición de "intelectuales sonoros" (idem) que

asumieron los cantautores. Aquí, en cambio, identificamos elementos provenientes de danzas promesantes del santuario de La Tirana y otras influencias coreográficas.

"La partida"

"La partida" es la única canción instrumental de Jara escogida como parte del repertorio de los Diablos Rojos. Compuesta en el año 1972 por el cantautor en conjunto con Patricio Castillo, alude al imaginario andino al iniciar con un arpegio solista de charango, al que se le van sumando paulatinamente otros componentes, como la melodía principal en el tiple y la percusión. La aparición gradual de esta última le da a la canción una dimensión espacial, en la que la percusión, primero a baja intensidad y con un patrón rítmico sencillo, se va acercando al oyente al aumentar su volumen e incorporar el timbre del cascabel, volviéndose cada vez más presente. El movimiento sugerido por este cambio en los planos podemos vincularlo con la temática de la canción, la que alude a la "partida" de una mujer nortina que abandona a su familia (Castillo en Cornejo-Purán 2016, 46).

Para Acevedo et al. (1996, 56), la música instrumental que compuso Jara, entre la que se encuentra también "Charagua", tomó como base la música folclórica andina, la que por aquellos años se volvió popular en la forma de trío instrumental a la usanza de Los Fronterizos o Los Jairas (Ríos 2008). A esta conformación instrumental de charango, guitarra, quena y percusión en el trabajo realizado por Jara y otros como Inti-Illimani y Quilapayún se sumaron otros instrumentos vernáculos de la región como el tiple, el que adquiere un lugar protagónico en la propuesta sonora panandina de "La partida".

Los Diablos Rojos re-versionan esta canción al ritmo de caporales, danza-música de origen boliviano que a principios de la década de los ochenta fue vista por primera vez en la fiesta de La Tirana (Nuñez, L. 2015, 143). Como danza inspirada en el imaginario afroboliviano que toma como base musical la tuntuna (Sánchez 2006, 113), la percusión tiene un lugar privilegiado y preponderante que marca la base rítmica que los danzantes acentúan en sus pasos. Esta base rítmica se compone por una célula intermedia entre dos corcheas dobles y dos corcheas atresilladas en cada tiempo de un compás binario simple. Es con este mismo ritmo que los Diablos realizan, en algunas secciones exclusivas de percusión, una intervención vocal que versa "¡Diablos! ¡Rojos!", grito en el que cada sílaba corresponde a una figura rítmica del patrón ya mencionado. 10

La versión de Jara es una muestra de la sonoridad andina y latinoamericanista que construyese la Nueva Canción Chilena, principalmente por el uso que hace de instrumentos como charango, tiple, bombo y quena, así como por la incorporación de un ritmo de base inspirado en el trote nortino o huayno. Estas referencias a sonoridades andinas y latinoamericanistas son explicitadas y reforzadas en la versión de los Diablos, quienes la transforman a un ritmo e instrumentación propios de las fiestas promesantes nortinas, primero bolivianas y luego chilenas y peruanas. Esta transformación también le asigna un rol protagonista al sonido de cascabeles. Mientras que en la grabación original participan de forma esporádica, en la versión de los Diablos Rojos suenan de manera constante por estar adheridos a distintas prendas de algunos integrantes de la comparsa. El movimiento asociado a esta danza los hace remecerse y

^{10.} Versión de "La partida" por los Diablos Rojos en marcha-romería de 2015: https://youtu.be/T-WEVGtPpOY.

sonar, tal y como sucede con el bloque masculino en la danza del caporal, la cual inspira esta versión.

La continuidad entre el huayno de Jara y el caporal de los Diablos, ambos en métricas binarias, también se puede oír en las secciones exclusivas de percusión que estas versiones poseen, las que incitan al baile y al movimiento. En este sentido, la transformación de los Diablos ofrece una suerte de versión amplificada, en la que las ideas ya planteadas en el original son acentuadas al ajustarse a un formato más estridente y móvil. Este correlato también se vislumbra en la naturaleza instrumental de ambas versiones, puesto que la versión de los Diablos no exige la omisión del texto y el traslado de la línea vocal a los bronces como sí sucede en las otras canciones que estos reinterpretan.

"El aparecido"

Como observan Acevedo et al. (1996, 38), la grabación original de "El aparecido" presenta lo que ellos denominan "galope Jara" en el rasgueo de la guitarra. Este rasgueo, como los autores señalan, no posee un referente específico proveniente de la tradición oral, y da cuenta de la capacidad dramática del cantautor, quien, a partir de este patrón rítmico, expresa bien la persecución que la canción quiere narrar. En la versión de 1967, Jara se acompaña de su guitarra y de un bombo que resalta el carácter rítmico de la canción, así como simula los sonidos de disparos que alientan la persecución (Acevedo et al. 1996, 46; Jara, J. 2007, 123). En esta canción, a diferencia de "La partida", no identificamos elementos que aludan directamente al imaginario sonoro andino, sino más bien al de la zona central de Chile, al acercarse a la tonada.

Los Diablos Rojos transforman esta sonoridad a la de la diablada boliviana, danza característica del Carnaval de Oruro y de otras festividades de dicho origen. Si bien también hay presencia de diabladas en los santuarios marianos de La Tirana, en Chile y Puno en Perú, estas se diferencian de la boliviana en el pulso, el patrón rítmico de base y la vestimenta. En cuanto a Los Diablos Rojos de Víctor Jara, estos basan su interpretación en el pulso y patrón rítmico de la marcha de la diablada boliviana. Este patrón marca el pulso de negra de forma constante en la percusión, el cual se diferencia del "dos por tres" que caracteriza a las diabladas y diablos sueltos de La Tirana. La regularidad del ritmo y la agilidad del pulso de esta versión remiten al ya mencionado "galope Jara" y la figurada persecución del guerrillero.

La diablada boliviana, que inspiró ciertos elementos de las diabladas tiraneñas en su fundación en los años sesenta (Núñez, L. 2015, 123), es una de las danzas folklóricas emblemáticas bolivianas, en cuanto marcó el ingreso de las clases medias a sus filas y la nacionalización de las expresiones dancísticas y festivas de origen indígena y mestizo (Córdova 2014). El origen marcial de la música de la diablada, que se traduce en una coreografía ágil y activa con pasos que rememoran el desfile o marcha militar, resuena en este arreglo. El imaginario castrense, presente en la alusión a la guerrilla en la versión de Jara y en el carácter marcial de la diablada de la versión de los Diablos Rojos, vincula ambas versiones, lo que permite identificar cierta continuidad simbólica entre una y otra.

^{11.} Si bien no es propósito de este trabajo la comparación entre diabladas, cabe señalar que tanto la orureña como la puneña comparten patrón rítmico, ofreciendo variantes en trajes y personajes. Para el caso de la diablada tiraneña, el patrón rítmico es el "dos por tres" ya señalado.

La versión de los Diablos toma el motivo melódico de la guitarra presente en la versión compilada en el disco "Víctor Jara 1959-1969", y es insistente en él. Con apariciones al principio, medio y final de la canción al igual que en el original, el motivo es tocado dos veces en cada aparición. La especial presencia otorgada a este breve motivo parece acentuar el vínculo entre el material no vocal del original y el carácter exclusivamente instrumental de la agrupación. En términos coreográficos, esta repetición permite a los Diablos hacer pasos de base para luego retomar la coreografía, la que está directamente vinculada a las partes de la canción. Si bien la coreografía remite a la diablada con algunos gestos, aquella incorpora movimientos ágiles y patadas que no son propios de esta danza y que sugieren el avance agitado de un perseguido.

"Plegaria a un labrador"

Esta canción de Víctor Jara presenta referencias explícitas al rezo católico en su texto y al canto eclesiástico cristiano en su estructura melódica (Rojas 2022). Para el cantautor, estas citas fueron una forma de apelar a la religiosidad del pueblo chileno, en particular a los sectores populares (Jara, V. 2015, 33). En la versión original, la guitarra es el principal componente instrumental, la que de forma arpegiada y luego con un enérgico rasgueo, acompaña al cantautor en su interpelación a la divinidad. Así también, las vocalizaciones y la acentuación en algunos versos por parte de las voces masculinas de Quilapayún, refuerzan el carácter solemne y épico de este rezo que, en la medida que avanza, va ganando intensidad. En el caso de esta canción, la versión original no posee una propuesta sonora relacionada con el imaginario andino.

Los Diablos Rojos, por su parte, transfieren la religiosidad del original a la de los santuarios del norte chileno, particularmente al baile religioso de gitanos. Los bailes gitanos aparecen en la pampa nortina durante los años treinta, y se caracterizan por el uso de panderetas con cintas por las mujeres y de un pañuelo de seda por los bailarines varones (Díaz y Lanas 2015, 161; Nuñez, L. 2015, 145), aludiendo al imaginario del pueblo romaní. A pesar de compartir el patrón rítmico del "dos por tres" con morenos, chunchos y diabladas, el pulso de la danza de gitanos es más lento. Esta velocidad le da cierta solemnidad a la danza y su música, la que es complementada con una coreografía exenta de patadas o giros rápidos y que se caracteriza más bien por sus desplazamientos en columnas, definidas por género, las cuales permiten por momentos la conformación de parejas.¹³

Es este elemento coreográfico –y el uso del pañuelo– el utilizado como inspiración por los Diablos Rojos, quienes articulan dos columnas que realizan movimientos de espejo (Figura 2). La referencia a los gitanos funciona como una prolongación del espíritu solemne y religioso de la canción original, en la que la voz correctamente colocada de Jara secundada por los coros de Quilapayún encarnan la seriedad de la plegaria.

^{12.} Compilado de grabaciones realizadas por Jara para el sello Odeón, editado en 2001 por EMI Odeón.

^{13.} Sociedad Religiosa Gitanos de Jesús Nazareno en la denominada "Tirana chica" en Iquique, 2019: https://youtu.be/CA9FkXoj46E.



Figura 2 / Diablos Rojos con pañuelo en alto, a la usanza del baile gitano. Romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, 11 de septiembre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

"Deja la vida volar"

"Deja la vida volar" es una canción inusual dentro del repertorio de Víctor Jara y del seleccionado por los Diablos Rojos, en cuanto canción que aborda una temática amorosa que no posee un trasfondo político. La canción de Jara evoca el ritmo del nortino cachimbo aludiendo de alguna forma al "[...] ambiente gozoso de las fiestas del carnaval andino" (Acevedo et al. 1996, 33). La conformación instrumental de bombo, quena y guitarra presente en ella refiere directamente al formato de música folclórica andina que volviesen popular en los años sesenta agrupaciones fundacionales como Los Incas o Los Calchakis (Ríos 2008, 148). El recurrente uso del vocablo "palomitay", cuya terminación "ay" para el quechua implica posesión cariñosa, contribuye a situarnos en el imaginario andino junto a la señalada conformación instrumental y al tipo de danza al que esta canción alude.

La vinculación con el cachimbo la podemos oír principalmente en el uso y la importancia de la percusión, ejecutada por el bombo. El patrón rítmico característico de esta danza y su música, consistente en "un encadenamiento troqueo y yámbico, en el que el palo que golpea el aro marca pulsos binarios, mientras que el mazo que golpea el parche marca pulsos ternarios [...]" (Daponte 2019, 241), es ejecutado por el bombo a la vez que trasladado al rasgueo de la guitarra. Sin embargo, las secciones y el trabajo melódico-armónico se distancian de los cachimbos tradicionales, resultando una composición al "estilo cachimbo", como el mismo autor la describiera.

El cachimbo es una danza que tiene presencia en las fiestas patronales de la región de Tarapacá y que, a diferencia de otras que tienen lugar en contextos devocionales nortinos, es una danza de pareja suelta heterosexual, por lo general protagonizada por los alféreces de la fiesta y sus familiares (Daponte 2010). En ella no se arman bloques de danzantes ni tampoco se pretende el uso de un traje específico asociado a la danza, sino que es una danza de coreografía fija como la cueca o la marinera, que puede ser danzada sin necesidad de pertenecer a una comparsa o baile religioso.

En la versión de los Diablos Rojos, el cachimbo de Jara es llevado a la sonoridad habitual de esta danza en la fiesta patronal tarapaqueña, con banda de bronces y percusión (Daponte 2019, 241). Su interpretación es anunciada por un redoble de caja y bombo marcando negra seguida de corchea en un compás de 6/8, asimilándose al "Cachimbo de Tarapacá" –la canción más conocida y difundida de este estilo tras la incorporación de texto por parte de Calatambo Albarracín (243)– en sus versiones de Bafona¹⁴ y Runaukas.¹⁵ El patrón rítmico se mantiene hasta la sección correspondiente al verso "El sol morirá...", en la que los Diablos hacen presente la superposición entre pulsos binarios y ternarios en la percusión.

En la llegada a "Envuélvete en mi cariño..." el patrón rítmico es agilizado al marcar corchea y negra con un leve aumento en la velocidad. Aquí también se establecen parejas improvisadas que florean con sus pañuelos y zapatean de forma enérgica. Como aludiendo al "toreo" del cachimbo, en el que los bailarines deben demostrar toda su energía para atraer a su contraparte, los Diablos traen a escena una danza de pares que recuerda el carácter romántico de la letra de esta canción. Como único momento en el que los Diablos rompen con su estructura colectiva, este también marca un quiebre con la línea del repertorio de Jara que ellos trabajan, asociada a su música más socialmente comprometida.

La conformación de animosas parejas, no necesariamente heterosexuales, no recurre a la mesura del cachimbo, cuyos desplazamientos son a ras de suelo, sino que a una improvisación dependiente de cada pareja. Esta improvisación evidencia una comunicación interna en los dúos, los cuales logran coordinar gestos y desplazamientos. Esta dinámica se alterna con movimientos en círculos y serpenteos colectivos, los que hacen del montaje de la canción, en palabras de Puime, uno "más juguetón y de danzas más comunitarias en círculos, tiene menos pasos y más movimientos grupales y tiene más trance [,] más giros, es como para emborracharse más" (en Nuñez, I. 2017, 160) (Figura 3).

^{14.} Bafona. 1993. *Paisaje Musical de Chile*, producido por Horizonte y División de Cultura del Ministerio de Educación. https://youtu.be/Sd_zE6yVsK0. Acceso: 16 de agosto de 2021.

^{15.} Runaukas. 2012. Fe y tradición, producido por Records DK. https://youtu.be/56wtGVZ0HVQ. Acceso: 16 de agosto de 2021.



Figura 3 / Diablos Rojos danzando en parejas, agitando sus pañuelos a la usanza del cachimbo. Conmemoración 2º aniversario de la revuelta social en plaza Dignidad (ex plaza Italia), 18 de octubre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

"A Cochabamba me voy"

Si bien podemos identificar en las canciones recién referidas diversas citas a las formas dancístico-musicales de los santuarios andinos, parte del trabajo creativo de los Diablos Rojos también apunta a una fusión de referentes provenientes de otros espacios. Un ejemplo de esto ocurre en "A Cochabamba me voy", una canción incluida en el repertorio de los Diablos Rojos con posterioridad al funeral de Víctor Jara. En la versión original del cantautor, esta canción alude a un son-guaracha (Acevedo et al. 1996, 46) con textos referentes a la guerrilla en Bolivia (Jara, V. 2015, 33). Se caracteriza por su carácter lúdico y festivo reconocible tanto en la letra, que, por ejemplo, imita el sonido de una metralleta con la onomatopeya "ratatatata", como en el rol vocal, con la inclusión de esporádicos voceos y chiflidos. Los cambios de pulso y rítmicas en el acompañamiento instrumental le dan un carácter dinámico que, en la versión de los Diablos, es aprovechado para generar cambios tanto musicales como coreográficos.

Durante la estrofa que mantiene el pulso lento, la coreografía de la comparsa no remite a un estilo dancístico andino en particular. Diablos y Diablas realizan pasos lánguidos que insinúan peso en las extremidades y dificultad de movimiento. Sin embargo, en el cambio de pulso que replica el de la versión de Jara, la performance se vuelve más ágil, sugiriendo sus pasos un acercamiento al son-guaracha e incluso generando parejas aleatorias que improvisan movimientos. Para el cierre de esta canción, la banda repite la melodía de la estrofa, pero esta vez con un pulso más rápido que los anteriores, marcando los contratiempos con la percusión y con apoyo de una sección de bronces. El énfasis en el contratiempo es característico del ska y el reggae, y el director musical de la comparsa reconoce que de ahí proviene la inspiración para este arreglo (en Nuñez, I. 2017, 174). En esta sección, Diablos y Diablas abandonan la

coreografía y realizan pasos libres enérgicos, saltos verticales y movimientos ascendentes y descendentes con los brazos, a la usanza del pogo (danza característica del punk).

La diversidad de elementos que son visibles y audibles en esta versión la alejan de un tipo de danza específico, a diferencia de las otras canciones a las que nos hemos referido. Esto lo atribuimos a su posterior incorporación al repertorio de los Diablos. Distanciada del imaginario tiraneño que en su comienzo inspiró la performance, esta versión se permite mayores libertades tanto en el aspecto coreográfico como en el musical. Así mismo, esta es la única canción del cantautor trabajada por los Diablos que originalmente tiene un carácter lúdico, asociado al ideario caribeño que la Revolución cubana puso en la palestra. Esto posibilita una corporalidad de las mismas características, y la desvinculan de la rigurosidad coreográfica propia de las danzas de santuario religioso.

"Angelita Huenumán"

Esta canción relata la historia de una tejedora mapuche del valle de Pocuno, en las cercanías de Temuco. Aquí, la guitarra arpegiada en 3/8 es acompañada por el sonido de cascabeles y de percusiones que remiten al *kultrun* y la *kaskawilla*, instrumentos propios de la ritualidad mapuche. La guitarra mantiene en su arpegio una suerte de *ostinato* armónico alrededor de los acordes de Fa y Re menor, ejecutando un intervalo de tercera menor descendente, predominante en la noción de aquella época acerca de la música mapuche y sus aerófonos (Grebe 1974). Este intervalo, de manera ascendente, también se puede oír en la voz al inicio de cada verso. La vinculación con el mundo mapuche, tanto sonoro como ritual, es evidente en esta canción y no da lugar a la concepción latinoamericanista del sonido que podemos identificar en otras canciones de Jara. En este sentido, la canción no incorpora instrumentos ni formas musicales que se sitúen fuera del imaginario sonoro popular en torno a la cultura mapuche.

La reinterpretación de los Diablos mantiene la métrica de 3/8 del original, así como la presencia de percusiones. Estas últimas son destacadas al ser tocadas no solo por los Diablos músicos, sino también al formar parte de la intervención de Diablos danzantes. Con cascabeles, *chajchas* y otros elementos tanto adheridos a los trajes como percutidos por los danzantes, se produce un énfasis particular en la rítmica, que evoca un ritual dirigido hacia la tierra. En cuanto a la propuesta coreográfica, esta toma algunos elementos de la danza ritual mapuche del *choike purrún*, la que imita los movimientos del ñandú, y los traslada a una estructura coreográfica masiva del bloque de Diablos. A diferencia de las otras coreografías escenificadas por la comparsa, en esta hay roles diferenciados que permiten identificar una suerte de ritual que sitúa a algunos Diablos acuclillados en el piso replicando el patrón rítmico de las percusiones y a otros Diablos, especialmente los niños, ejerciendo un rol más activo de pie.

Para la intervención del año 2018 en el Estadio Nacional, los Diablos acompañaron esta canción con flautas chinas o *pifilkas*, las cuales también insistían en el patrón rítmico que

16. Hoy los estudios referentes a la música del pueblo mapuche y sus instrumentos se han complejizado, instalándose la idea del "sonido rajado" para aerófonos como la *pifilka*. Este sonido, "caracterizado por una amplia respuesta armónica que va desde tonos graves a muy agudos, de mucha intensidad, en que no es fácil distinguir un tono base (tónica), y caracterizado por una notoria pulsación del sonido" (Pérez de Arce et al. 2021, 50), posee implicancias armónicas y melódicas que sobrepasan la idea recién referida.

marca la primera corchea, y la primera y tercera corchea en percusión del 3/8 característico del ritual mapuche y de sus consecuentes estilizaciones musicales. El uso de flautas chinas no parece ajeno al imaginario mapuche que invoca esta canción –tanto en su versión original como en la de los Diablos– ya que, si bien su origen está vinculado a la ritualidad católica de santuarios marianos como el de Andacollo o La Tirana (Mercado y Rondón 2003) como parte de los bailes chinos, su sonido y construcción se hermana con el de *pifilkas* y flautas utilizadas por el pueblo mapuche (Pérez de Arce 2014).¹⁷

Según señala Puime, la interpretación de esta canción es intencionada cuando se performa como parte de la marcha en conmemoración del golpe de Estado. En ese contexto, la comparsa planifica la performance de "Angelita Huenumán" para el momento en que la romería pasa por el Apu Huechuraba. Dada la importancia de este cerro para el mundo andino en cuanto Apu tutelar, los Diablos buscan, con esta canción, conectar con memorias territoriales precoloniales (Nuñez, I. 2017, 160). Esta canción es interpretada nuevamente cuando la comparsa visita el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político en el Cementerio General, momento altamente emotivo dadas las características rituales de la escenificación. Los movimientos que son extraídos del choike purrún, que consisten principalmente en zapateos hacia el suelo, son vinculados con la conexión con los muertos (Puime en Núñez, I. 2017, 161). Al remecer la tierra del cementerio con estos pasos, los *diablos* reviven la energía contenida en ellos, como un ejercicio de reconocimiento y memoria.

Como fue señalado, canciones como "A Cochabamba me voy" o "Angelita Huenumán" no contienen elementos que puedan ser vinculados directamente a las expresiones dancístico-musicales andinas fuera de la conformación instrumental de banda de bronces y percusión. Sin embargo, se insertan en el imaginario andino urbano al ser parte de una performance mayor que incluye canciones como "La partida" o "Plegaria a un labrador" y en la que los elementos visuales remiten directamente al diablo pampino. El tratamiento de estas últimas canciones vincula a los Diablos con la presencia en Santiago, desde fines de los años noventa, de distintas agrupaciones de actividad carnavalera y callejera que cultivan danzas de origen andino (Fernández 2011). Si bien, y como se ha señalado, el trabajo de los Diablos se diferencia del de aquellas agrupaciones al incorporar elementos diversos y generar una propuesta artística novedosa, consideramos que esta instalación previa de danzas, músicas y carnavales permite insertar a los Diablos en una genealogía mayor de intervención artística callejera en la capital.

"Vientos del pueblo"

Los Diablos Rojos cierran su intervención, ya sea en la romería o en el Estadio Nacional, con la canción "Vientos del pueblo". Compuesta por Jara en 1973, su texto y título están inspirados en el poemario del mismo nombre del español Miguel Hernández (Acevedo et al. 1996, 347). Su instrumentación condensa el latinoamericanismo que cultivasen Jara y la Nueva Canción, en el que, sin una forma o ritmo específico proveniente de la tradición, fueron mezclados instrumentos provenientes de distintos territorios. En la grabación de Jara de "Vientos del pueblo" suena el tiple colombiano junto al charango y quena andinos, acompañando a su protagónica voz, cuya melodía asciende de forma gradual. El cantautor, con un texto de

^{17. &}quot;Angelita Huenumán" por los Diablos Rojos en la velatón de 2018 en Estadio Nacional: https://youtu.be/WqmVxt63VAk.

profundo compromiso con la tensa situación nacional de aquel momento, incorpora imágenes de la religión popular con una definitiva declaración de principios ante la crisis que vaticinaba los oscuros tiempos venideros (Rojas 2020).

En la versión de la comparsa, es la única canción que no cuenta con una coreografía o desplazamiento. En este momento los cuerpos de Diablos y Diablas están completamente abocados a cantar algunos de sus versos, acompañados por la percusión y, en algunas secciones, por los bronces. La interpretación vocal de los Diablos suele ser acompañada por las voces de los distintos participantes de la peregrinación, quienes se sienten convocados al reconocer los textos del cantautor, ausentes hasta ese momento en la performance de los Diablos.

Al mutar la danza por el canto en "Vientos del pueblo", la performance se transforma de una de carácter presentacional a una participativa (Turino 2008). Lo presentacional de la danza de la comparsa se debe a que sus coreografías son complejas y elaboradas. Si bien la audiencia muchas veces intenta acompañar e imitar los pasos, el trabajo con un lenguaje coreográfico no permite que aquella participe y se una a la performance. El canto en "Vientos del pueblo", en cambio, es simple e informal. De hecho, ni siquiera parece ensayado. Los Diablos cantan al unísono, sin preocuparse por una perfecta coordinación, afinación o producción vocal. Este tipo de performance vocal invita naturalmente al público, incluso sin requerir que los Diablos lo sugieran de manera explícita. El aspecto participatorio del canto contribuye a la construcción de comunidad con la audiencia, algo que su performance hasta ese momento no había buscado.

Es interesante que esta canción, escrita durante los últimos meses de vida del cantautor, sea la elegida para, justamente, dar cierre a la aparición anual de los Diablos Rojos. Su texto, de cierta forma premonitorio, es el escogido para ser cantado ante la tumba de Jara o en el frontis del Estadio Nacional, como protagonista de la sección más emotiva de la performance. Los Diablos escogen finalizar con el verso "la estrella de la esperanza continuará siendo nuestra", el que parece resonar con mayor fuerza al contener la emoción del cierre de la performance y dar paso a la última intervención de los bronces que toman el motivo melódico interpretado por el tiple en la versión de Jara. Es este verso el que, cantado junto al resto de asistentes, finaliza la canción, omitiendo los Diablos la estrofa final que alude al poema de Miguel Hernández, para así quedarse con los últimos versos de la canción escritos por el cantautor, tal vez como una última declaración de admiración a su creación.

Para Puime, cerrar con esta canción permite soltar la emoción contenida que deja la interpretación de "Angelita Huenumán", que la precede. El canto implicado en esta versión "como que nos aúna a todos" (en Nuñez, I. 2017, 161), no solo Diablos sino también a la gente que está alrededor. Esta incorporación espontánea de los asistentes en el canto de los versos finales parece generar una comunidad mayor a la de los Diablos mismos, en tanto la "estrella de la esperanza" de Jara se transforma en una posesión y aspiración común. La entonación colectiva del verso es clave dado que permite dar un cierre no solo a la performance sino también al homenaje que implica tanto la romería como la velatón del Estadio Nacional. Como una reafirmación de principios y del compromiso con la memoria, los cuerpos en pausa y enfocados exclusivamente en el componente sonoro emplean su último aliento para plantar la esperanza común que profesa la canción.

La vinculación entre sacrificio y esperanza que establecen los versos de "Vientos del pueblo" es coincidente con el tipo de homenaje que los Diablos escenifican. Su performance es llevada a cabo en espacios marcados por la muerte, especialmente si consideramos la tumba del cantautor, donde yace su cuerpo. Sin embargo, la forma en la que se desenvuelven en espacios como este encarna aquella primavera esperanzadora de la que habla la canción de Jara, la que se construye con esfuerzos colectivos, tal y como es proyectado su canto.

Reflexiones finales

Tomando algunos elementos y transformando otros, Los Diablos Rojos de Víctor Jara reconocen un vínculo con el área geocultural andina y, sobre todo, con la figura del *diablo suelto* de La Tirana, vínculo que los posiciona como un símil urbano de la tradición performática andina. Esta similitud es moldeada por el espíritu creativo de la comparsa, conformando un resultado artístico que, pese a no tener semejantes ni en Santiago ni en los santuarios marianos del norte del país, arroja destellos de material conocido para quienes lo ven en acción.

En la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, la incorporación de elementos que refieren a diversas músicas da como resultado una creación original que bien puede emparentarse con el trabajo creativo de Víctor Jara. Como un mismo Diablo Rojo señala, lo que la comparsa hace es mezclar ritmos y pasos, alejados de los purismos, tal y como hizo el cantautor (en Núñez, I. 2015, 202). La aproximación de Jara a los repertorios de tradición fue desde una óptica urbana y, sobre todo en su etapa solista, produjo canciones que no tenían una forma o estilo declarado. Así mismo, sus intereses por renovar su música, como su acercamiento al sonido eléctrico de Los Blops, trascendieron el propósito de recopilación que primero le acompañó, y dejaron ver un espíritu creativo que bien se había mostrado en su labor como director teatral (Sepúlveda Corradini 2014).

Es este Víctor Jara creador el que es homenajeado y recorporizado en la performance de los Diablos Rojos. Esta performance transforma la obra del cantautor y reemplaza el texto por una corporalidad activa y en movimiento. Las diversas alusiones musicales, coreográficas y visuales al mundo andino se entretejen con elementos urbanos, y conciben el repertorio del cantautor como uno maleable y que acepta intervenciones. Lejos de la canonización y del martirologio, Víctor Jara se transforma en los cuerpos y sonidos de la comparsa, dando lugar a una propuesta artística ideada como tal. Como forma de dar tributo a su vida y obra, los Diablos juegan con la imagen del cantautor, la envuelven de lanas rojas y sonidos estridentes, y la sacralizan como inspiración viva que excede las terribles circunstancias de su muerte.

Bibliografía

Acevedo, Claudio, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. 1996. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores.

Anónimo. 2019. "Las imágenes del día, 09/09/2019: Una selección de las mejores fotografías de la jornada". *El País*. Acceso: 20 de octubre de 2021. https://elpais.com/elpais/2019/09/09/album/1568030929_313037.html#foto_gal_7.

- Benavente, Javiera. 2017. "De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile". Tesis de Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Capetillo, María José y Paulo Lanas. 2013. Sones de la identidad. Mamiña, tierra musical. Arica: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Chornik, Katia. 2019. "Voces de la Rebeldía and Los Diablos Rojos de Víctor Jara: Remembering Chile's Violent Past through Music and Dance". *Filigrane Musique, esthétique, sciences, société* 23. Acceso: 20 de octubre de 2021. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=887.
- Córdova, Ximena. 2014. "Indigeneity in the Oruro Carnival: Official Memory, Bolivian Identity and the Politics of Recognition". En *Recasting Commodity and Spectacle in the Indigenous Americas*, editado por Helen Gilbert y Charlotte Gleghorn, 57-76. Londres: Institute of Latin American Studies, School of Advanced Study, University of London.
- Cornejo-Purán, Marcelo. 2016. Citandino. Las rutas del charango en Chile. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Daponte, Franco. 2010. El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá. Santiago de Chile: 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 de Doctorado, Universidad de Valladolid.
- Daponte, Franco, Alberto Díaz, Nicole Cortés y Jaime Antezana. 2020. "Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno". *Boletín Música* 54: 129-50.
- Díaz, Alberto. 2011. "En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana". *Revista Musical Chilena* 65 (216): 58-97.
- Díaz, Alberto y Paulo Lanas. 2015. "Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX)". *Latin American Music Review* 36 (2): 145-69.
- Estermann, Josef. 2006. Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Farías Zúñiga, Martín. 2012. Encantadores de serpientes: músicos de teatro en Chile. 1988-2011. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Fernández, Francisca. 2011. Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Fernández Droguett, Roberto. 2007. "Los lugares de la memoria; del golpe y la dictadura militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre". *Cuadernos de Neuropsicología* 1 (2): 150-64.

- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile*, 1950-1970. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Grebe, María Ester. 1974. "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena* 28 (128): 5-55.
- Guerrero, Bernardo. 2013. "Chile, aquí tienes a tu madre': chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande". *Persona y sociedad* XXVII (3): 101-24.
- ______. 2015. La Tirana: chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande. Iquique: Universidad Arturo Prat.

Halberstam, Judith. 2008. Masculinidad femenina. Madrid: Egales.

Jara, Joan. 2007. Víctor Jara, un canto inconcluso. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Jara, Víctor. 2015. Habla y canta Víctor Jara. Santiago de Chile: Ventana Abierta Editores.

- McSherry, J. Patrice. 2015. "The Víctor Jara Case and the Long Struggle Against Impunity in Chile". *Social Justice* 41 (3): 52-68.
- Mercado, Claudio y Víctor Rondón. 2003. Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile Central. Santiago de Chile: Santander Santiago y Museo de Arte Precolombino.
- MUSEF. 2014. *Máscaras. Los diversos rostros del alma*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Núñez, Isabel. 2017. "La danza de la memoria en los Diablos Rojos de Víctor Jara". Tesis de Licenciatura en Educación y título de Profesor de Danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile.
- Núñez, Lautaro. 2015. *La Tirana. Desde sus orígenes hasta la actualidad.* San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto.
- Pérez de Arce, José. 2014. "Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 19 (2): 29-54.
- Pérez de Arce, José, Arnaud Gérard, Carlos Sánchez y Manuel Merino. 2021. "Flautas de tubo complejo en Los Andes. Nuevos descubrimientos en la organología prehispánica". *Revista de Arqueología Americana* 39: 47-73.
- Puime, Lucía. 2013. "Resistir bailando: Una lectura biopolítica sobre la intervención urbana 'Los Diablos Rojos de Víctor Jara'". *La Tierra Purpúrea*, 26 de abril. Acceso: 20 de abril de 2021. https://latierrapurpurea.wordpress.com/2013/04/26/resistir-bailando-una-lectura-biopolitica-sobre-la-intervencion-urbana-los-diablos-rojos-de-victor-jara/#_edn.
- Ríos, Fernando. 2008. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29 (2): 145-89.

- Rojas, Pablo. 2020. "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón". *Cuadernos de música iberoamericana* 33: 241-79.
- ______. 2022. "A Classless Society or Your Kingdom Come? Plegaria a un labrador and the Nueva Canción Chilena". *Musicological Annual* LVIII/I: 185-201.
- Sánchez, Mauricio. 2006. "País de caporales. La danza-música de los caporales de Bolivia y los imaginarios de poder". Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Sepúlveda Corradini, Gabriel. 2014. *Víctor Jara, su vida y el teatro*. Santiago de Chile: Ventana Abierta.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara. 2014. "Victimización y heroísmo. Disputas de las memorias emblemáticas de la izquierda chilena en dos fechas conmemorativas: aniversario del golpe de Estado y día del joven combatiente". *Fronteras* 1 (2): 63-80.
- Zaliasnik, Yael. 2015. "Moving Memories: Marches Remembering and Embodying the Chilean and Uruguayan Dictatorships". En *40 Years Are Nothing: History and Memory of the 1973 Coups D'état in Uruguay and Chile*, editado por Pablo Leighton y Fernando López, 111-24. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

R

Esto (sí que) no es Hawaii: radios libres, contracultura, subcultura y música underground en el Madrid de la Movida (1976-1989)

José Emilio Pérez Martínez

Universidad Complutense de Madrid joseempe@ucm.es

Resumen

Los relatos sobre el escenario cultural madrileño de la década de 1980 han sido tradicionalmente monopolizados por el fenómeno que se conoce como la Movida. El objetivo de este artículo es recuperar una realidad cultural y mediática que ha quedado oculta a lo largo de los años: el movimiento de radios libres y su relación con escenas musicales alternativas ajenas a las lógicas dominantes de mercado. Con este propósito, el presente trabajo plantea un análisis tanto cuantitativo como cualitativo del lugar que la programación musical ocupó dentro de estas emisoras. Se atiende tanto a los porcentajes de emisión dedicados a la música en distintas emisoras como a los posibles significados ideológicos que este contenido pudo tener para sus oyentes. Finalmente, se intenta desvelar qué papel representaron estas emisoras como elementos dinamizadores clave de algunas de las escenas musicales *underground* madrileñas ajenas a la Movida.

Palabras clave: radios libres, Movida, escenas musicales, música, underground.

Esto (sí que) no es Hawaii: Free Radio, Counterculture, Subculture and Underground Music in the Madrid of 'la Movida' (1976-1989)

Abstract

Madrid's cultural scene accounts in the 1980s have traditionally been monopolized by the phenomenon known as la Movida. This article aims to recover a cultural and media reality that has remained hidden over the years: the free radio movement and its relationship with alternative music scenes outside the dominant market logic. With this purpose in mind, this work proposes a quantitative and qualitative analysis of the place music programming occupied within these radio stations. Throughout the article, attention is paid to the percentages of airtime devoted to music on different radio stations and the possible ideological meanings that this content may have had for their listeners. Finally, we will try to reveal what role these stations played as crucial elements in the dynamization of some of Madrid's underground music scenes outside la Movida.

Keywords: Free Radios, Movida, Musical Scenes, Music, Underground.

Introducción: esto no es otro texto sobre la Movida madrileña

Esto no es Hawaii fue el espacio desde el que Jesús Ordovás, locutor de Radio 3,¹ dio a conocer multitud de maquetas de grupos alternativos en la década de 1980.² Un programa primero, sección de *Diario Pop* después y fanzine a continuación, que terminó por convertirse, al igual que su presentador, en uno de los protagonistas del relato hegemónico que se ha construido alrededor del Madrid de la Movida (Ordovás 2016).

Mucho se ha escrito sobre este movimiento, mito fundacional de nuestra (pos)modernidad (García Naharro 2021), y, como no podía ser de otra forma, desde perspectivas no siempre coincidentes, que van de la celebración absoluta (Lechado 2013) a la crítica mordaz (Lenore 2018). Al fin y al cabo, fue un momento marcado por el nacimiento de una nueva cultura juvenil caracterizada por "la pérdida de importancia del compromiso político, la vivencia hedonista del presente y el culto a la apariencia, a lo estético", así como por abandonar la centralidad de lo militante y lo ideológico "en favor de la sexualidad, la música, la calle y la sociedad de consumo". Un fenómeno que representó, como ninguno, "la modernización de España" y que, simbólicamente, marcó "el principio del fin de los tabúes sociales en un tiempo de cambios, [...] de mirar hacia delante y hacia fuera, de libertad; de una libertad que ya no se busca, sino que se disfruta" (García Naharro 2013, 306).

Un periodo y un fenómeno cultural, este de la Movida, en el que la radiodifusión tuvo un importante papel. Aunque se vivió una "edad de oro" televisiva, antes de ella fueron los nombres de Jesús Ordovás, Rafael Abitbol, *Champú, peine y brillantina*, Gonzalo Garrido, *Dominó*, Julio Ruiz, *Disco grande*, Paco Pérez Bryan, *El búho musical*, Radio Popular FM, Radio Juventud, Onda 2 y, sobre todo, Radio 3 los que formaron parte del Olimpo mediático que nos ha legado el mito de la Movida.³

El homenaje a Canito, el concierto de Paul Collins en El Escalón, el Penta, la *Chica de ayer*, Nacha Pop, el Rock-Ola y el asesinato de Demetrio Jesús Lefler, la visita de Warhol, la primera Fiesta del Estudiante y la Radio, la saga Pegamoide, Paloma Chamorro, la bruja Avería, Ouka Leele, las Costus o *La luna de Madrid* son algunos de los elementos que han compuesto, con mayor o menor intensidad, la narrativa que supuso "la elevación de la Movida madrileña dentro de la Alta Cultura como el movimiento cultural y artístico más importante de la capital" (Algaba Pérez 2020, 322).

El objetivo de estas páginas es profundizar en el Madrid de aquellos años, explorando prácticas y formas culturales que permanecieron al margen de las que constituyeron ese espacio privilegiado que hoy conocemos como la Movida. Nos acercaremos a las radios libres, uno de los fenómenos

^{1.} Jesús Ordovás fue un locutor radiofónico muy vinculado a la música alternativa durante las décadas de 1970 y 1980, sobre todo gracias a su época en Radio 3, emisora estatal dedicada a la música y contenidos menos generalistas. Tanto Jesús Ordovás como Radio 3 son figuras clave del relato hegemónico sobre la Movida.

^{2. &}quot;Esto no es Hawaii, qué guay" cantaba Loquillo (1981), el rocker barcelonés adoptado por la Movida, en la canción que dio título al programa de radio, mientras que, desde La Coruña, al otro lado del "Telón de grelos", Radio Océano, principales referentes de la Movida atlántica, entonaban su "esto no es Hawaii, nin falta que fai" (1986) en una crítica socarrona a la centralidad del fenómeno cultural madrileño que todo lo absorbía.

^{3.} Podemos rastrear la importancia del medio en canciones como "Radio 222" de Esqueletos, cuyo estribillo recogía el baile de emisoras que se pudo dar en aquellos años: "Oyendo Radio 1, oyendo Radio 2, cambiando a Radio 4, oyendo Radio 222" (1983).

sociales más interesantes de la década de 1980, e intentaremos desvelar de qué forma estas se relacionaron con las subculturas juveniles y las escenas musicales *underground* del momento, articulando a su alrededor activismo, usos políticos de la tecnología, radiodifusión alternativa y agitación contracultural.

A través del análisis de un corpus documental recopilado durante años y compuesto por fanzines, entrevistas personales y materiales de diversa índole emanados de estos proyectos comunicativos, intentaremos comprender cómo estas emisoras de carácter autónomo y autogestionado, nacidas en el seno de una *subcultura alternativa* (Pérez Martínez 2020) muy vinculada a la izquierda radical y a la movilización social, ayudaron a la juventud madrileña a crear y dinamizar espacios y prácticas culturales ajenas a las lógicas dominantes y cada vez más institucionalizadas —la Movida "promovida"—,4 complejizando un escenario urbano que, realmente, quedaba lejos de la visión homogeneizada que nos ha llegado.

En definitiva, recogemos aquí, de alguna forma, el guante lanzado por García Naharro, asumiendo que es labor del buen mitólogo al acercarse a "este Madrid" la de "calibrar el grado de deformación que hay en el significante mítico de la Movida para [...] poder descifrar el mito y devolver la densidad histórica a aquella ciudad compleja que aún se oculta tras las luces del Madrid (pos)moderno" (García Naharro 2021, 4).

Para ello, haremos, en primer lugar, una breve revisión de qué fueron y cómo se desarrollaron las radios libres en Madrid a lo largo de la década de 1980. Profundizaremos, a continuación, en el papel que jugó la música dentro de estos colectivos, su significado y su peso en las parrillas de estas pequeñas emisoras. Y, para concluir, analizaremos el papel que tuvieron los programas musicales de estas radios como elementos dinamizadores de escenas musicales *underground* ligadas a subculturas juveniles espectaculares como lo fueron la punk o la mod.

2. Las radios libres: definición, características y desarrollo

El movimiento de radios libres es un fenómeno que tradicionalmente ha ocupado los márgenes de nuestra historiografía. Una realidad poliédrica que es, simultáneamente, un medio de comunicación, un movimiento social y una expresión y práctica cultural. Sin embargo, no ha conseguido penetrar en las reconstrucciones de nuestro pasado más reciente desde ninguna de estas tres perspectivas.

A pesar de esto, hemos asistido en los últimos años a un relativo incremento del interés alrededor de estas emisoras, centrado en su actualidad política y social⁶ o en su pasado en regiones como Cataluña, País Vasco o Madrid (Camps Durban 2019; Pascual 2019; Pérez Martínez 2019). El aumento de este tipo de investigaciones nos ha permitido conocer en profundidad la aparición y desarrollo de este movimiento social en lo que podemos considerar su primera etapa, la que

^{4.} Como cantaban The Refrescos: "Y podéis tener Movida (hace tiempo)/Movida promovida por el (Ayuntamiento)/Podéis rogar a Tierno o a Barranco o al que haya/Pero al llegar agosto, ¡vaya, vaya!" (1989).

^{5.} Leño, el grupo de Rosendo Mercado, ofreció en su canción "Este Madrid" una visión sin duda menos idílica que aquella que nos han legado los relatos celebratorios de la Movida: "Es una mierda este Madrid/que ni las ratas pueden vivir" (1978).

^{6.} A este respecto debemos resaltar la labor desarrollada por la Red de Investigación en Comunicación Comunitaria, Alternativa y Participativa (RICCAP) (véase Barranquero y Sáez Baeza 2021).

va de 1976 a 1989: de la aparición de los primeros proyectos a la celebración del Plan Técnico Nacional derivado de la aprobación de la Ley de Ordenación de las Telecomunicaciones (Pérez Martínez 2021).

Las radios libres aparecieron en Europa en la segunda mitad de la década de 1970 y tuvieron, durante los años ochenta, un desarrollo desigual dependiendo de cada país. Desde Italia (Lorrai 2021) y Francia (Lefebvre 2021), países pioneros, esta práctica comunicativa se fue extendiendo progresivamente por todo el continente, ⁷ llegando, por supuesto, a España. ⁸

Podemos afirmar que estas emisoras surgieron como respuesta a una situación de *anomia comunicacional* que se vivió en el Occidente democrático (Pérez Martínez 2017) durante aquellos años. Se produjo una tensión entre una serie de objetivos socialmente deseables de acuerdo con la cultura dominante –el derecho a la información y a la libre expresión– y las vías normalizadas para satisfacerlos –los medios de comunicación de masas–. La preeminencia, en estos países, de ecosistemas mediáticos monopolísticos o de propiedad muy concentrada, imposibilitaba a la ciudadanía alcanzar dichos objetivos. Ante este hecho, distintos sectores sociales decidieron llevar a cabo una adaptación en clave de innovación (Merton 1965, 149) y para ello crearon sus propias emisoras radiofónicas. La puesta en marcha de este tipo de proyectos se vio favorecida por el *boom* de la explotación de la frecuencia modulada (Prieto de Ramos y Durante Rincón 2007, 319) y el abaratamiento de los equipos necesarios para crear una emisora, que puede construirse con apenas unos conocimientos de electrónica, permitiendo una serie de usos políticos de esta tecnología (Binder y García Gago 2020, 158 y 159).

Los elementos que caracterizaron a este tipo de emisoras, a pesar de la diversidad de proyectos, son: el hecho de que la propiedad del medio sea ciudadana, a través de fórmulas asociativas; el estar abiertos a la participación de cualquier persona; incluir procesos de toma de decisiones horizontales, normalmente basados en la asamblea; autonomía de poderes políticos y económicos y la defensa de una comunicación alternativa e integradora. También fue habitual que, dependiendo del momento y del país, este tipo de emisoras desarrollase su actividad al margen de la ley.

Centrándonos en el desarrollo de las emisoras libres madrileñas, protagonistas de estas páginas, haremos un breve recorrido diacrónico por lo que podemos considerar su primera época, la que va desde la aparición de las primeras emisoras hasta el concurso de licencias en 1989.

Aunque tradicionalmente se sitúa el origen del movimiento en las emisiones de la barcelonesa Ona Lliure (1978), en el año 1976 apareció en Madrid Radio La Voz del Pobre, que puede considerarse como un antecedente directo de lo que serían las primeras radios libres madrileñas. En todo caso, en Madrid el movimiento se afianzó entre 1982 y 1983, cuando se crearon emisoras como Radio Acción (Barrio del Pilar), Onda Sur (Villaverde), Radio Luna (Centro), Radio Fhortaleza (Hortaleza) y Onda Verde Vallekana (Vallecas).

^{7.} Para unas notas sobre el desarrollo de este fenómeno en varios países de Europa, y otras latitudes, véase el estudio de Waves y Soap (1987, 12-23).

^{8.} A pesar de que en estas páginas nos centramos en un ejemplo de radiodifusión alternativa europeo, debemos tener en cuenta que este tipo de iniciativas también han tenido un amplio desarrollo en América Latina (véase Tornay Márquez 2021).

A pesar del retraso con respecto a zonas más dinámicas, como Cataluña o el País Vasco, en mayo de 1983 se celebró en Madrid el VI Encuentro de la Coordinadora Estatal de Radios Libres. Como resultado de este encuentro se publicó el *Manifiesto de Villaverde*, uno de los pilares teóricos del movimiento en España, y aumentó progresivamente el número de emisoras existentes tanto en la ciudad como en la Comunidad de Madrid: Radio Piel Roja (Leganés), Radio Rara (Getafe), Radio Carcoma (Canillejas), Onda Latina (Aluche), Radio Las Águilas (Las Águilas) y Radio Jabato (Coslada), entre otras.

Fue muy importante, también, la forma en la que estas emisoras se relacionaron con los movimientos sociales madrileños de aquellos años. En su afán por ser "la voz de los sin voz", estas emisoras apoyaron y cobijaron en sus parrillas al movimiento ecologista, el anti-OTAN, el feminista, el de estudiantes, el vecinal, etc. Esta confrontación con el ejecutivo socialista – especialmente intensa durante la campaña del referéndum de la OTAN de 1986–,9 sumada a las presiones de las asociaciones de emisoras privadas comerciales que buscaban poner orden en la "jungla del éter" (Prado 1984), hizo que en diciembre de 1987 el PSOE (Partido Socialista Obrero Español) aprobase la Ley de Ordenación de las Telecomunicaciones (LOT). De Este texto colocó fuera de la legalidad a todas las emisoras que emitían sin concesión administrativa, eliminó la mención a la modalidad de emisoras culturales que existía anteriormente (García García 2013, 118) y estableció una serie de infracciones –con sus correspondientes sanciones – relacionadas, por ejemplo, con la utilización de aparatos no homologados, que castigaban la actividad de estas radios.

Tras la aprobación de la ley, todas las emisoras centraron su actividad en evitar las sanciones, los cierres y plantear una estrategia para afrontar el concurso de licencias que, de acuerdo con la LOT, tenía que celebrarse. La posibilidad de obtener una concesión administrativa para emitir –algo que habría normalizado la actividad de estos colectivos—, intensificó tanto los contactos con las autoridades como los debates internos del movimiento.

Fue requisito para poder optar a una licencia que las emisoras en situación irregular cesasen su actividad. Así, el 12 de marzo de 1989 se produjo un autocierre masivo con carácter, en principio, temporal. El mes de octubre se resolvió el concurso de licencias, no exento de polémica, y dos fueron adjudicadas al movimiento de radios libres: una a Radio Klara en Valencia y otra a la Federación de Radios Libres de la Comunidad (Feralicoma), que agrupaba a ocho emisoras de la región. Muchas emisoras, como la mítica Cadena del Water, desaparecieron y otras muchas volvieron al éter a continuar con su actividad a pesar del peligro de sanción.

Terminaba así la época dorada del movimiento de las radios libres, coincidente en Madrid, en su mayor parte, con los años de la Movida, y los colectivos de todo el Estado, incluidos los madrileños, se preparaban para afrontar la que habría de ser su década más dura.

^{9.} España entró en la OTAN en 1982, poco antes de que se celebraran las elecciones generales que llevarían al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al poder por primera vez desde la recuperación de la democracia. En esa campaña electoral el PSOE prometió que, si llegaba a la presidencia, convocaría un referéndum para que el pueblo pudiera decidir al respecto. Paulatinamente los socialistas fueron cambiando su posición hasta apoyar la permanencia del país en la OTAN. La convocatoria del referéndum en 1986 hizo que los partidos y los movimientos sociales a la izquierda del Gobierno se movilizasen con mucha fuerza para conseguir la salida de España del entramado de la OTAN. La victoria del Gobierno en dicha votación supuso un importante varapalo para la izquierda española.

¹⁰. "Ley 31/1987, de 18 de diciembre, de Ordenación de las Telecomunicaciones", BOE, 303, 19 de diciembre de 1987, pp. 37409-37419.

3. La música y las radios libres, una intensa relación

Como hemos señalado en otros trabajos, la radio libre madrileña surgió en el seno de una *subcultura alternativa* (Pérez Martínez 2020), es decir, un espacio heterogéneo y de límites porosos en el que confluyeron distintas culturas políticas y activismos. Así, era posible encontrar en ella a activistas de los movimientos sociales, militantes de la izquierda radical o personas con inquietudes culturales ajenas, por norma general, a las lógicas de mercado dominantes. A pesar de su diversidad, dentro de este contexto se compartió un claro sentir altermundista, así como espacios de sociabilidad –bares, *okupaciones...*— y prácticas culturales –como sintonizar las emisoras libres—. En este sentido, los contenidos de las emisoras libres profundizaron en esta opción por lo alternativo al llenar sus parrillas con programas dedicados a los movimientos y las luchas sociales, a la información de barrio, a los grupos subalternos o marginados y, cómo no, a escenas musicales no mayoritarias.

La relación entre lo musical y las radios libres es uno de los aspectos menos estudiados dentro del campo de la radiodifusión alternativa (Costa Gálvez 2016). Como punto de partida para profundizar en esta realidad debemos tener en cuenta que, como señalase Lola Costa Gálvez: "la retroalimentación entre radio y música ha sido importante desde sus inicios amén de ser una importante fuente de ingresos" lo que ha hecho que la radio musical haya ocupado "una posición hegemónica durante mucho tiempo" y, en el caso de las emisoras públicas, su papel en "la formación de escenas musicales ha sido importante desde sus inicios, recordemos los casos de Radio 3 con la llamada 'movida' o el papel de la BBC Radio 1 con el denominado 'britpop'" (Costa Gálvez 2017, 64).

Como bien apunta Costa Gálvez, Radio 3 copa, sin duda alguna, el protagonismo cuando se trata de hablar de lo musical durante la década de 1980. Una emisora que ha pasado a la historia con la categoría de mito, un ejemplo de libertad¹¹ que, en palabras de Jesús Ordovás, "creó escuela" ya que "en muchos pueblos y ciudades de España nacieron pequeñas emisoras municipales o se crearon radios libres que seguían las líneas de programación y realización de programas de Radio 3" y que fue "ejemplo vivo de cómo se puede hacer una radio no comercial con contenidos culturales y éxito continuado durante más de veinte años" (Pedrero Esteban 2000, 54).

Aunque es innegable que pudo haber cierta influencia de esta emisora en las formas y formatos que adoptó la programación musical en las emisoras libres madrileñas, creemos que esta presenta algunas particularidades. Debemos tener en cuenta que estos proyectos tuvieron unas características propias que venían dadas, en primer lugar, por los valores que rigieron su quehacer y, en segundo lugar, por la idiosincrasia propia de cada emisora.

El carácter abierto y participativo de las radios libres permitió que cualquier persona pudiese acercarse a ellas y realizar un programa, lo que abrió los micrófonos a melómanos, aspirantes a pinchadiscos o, simplemente, a personas que entendían que su música preferida no tenía representación suficiente en el dial. En consecuencia, las parrillas de estos proyectos se poblaron de programas dedicados a distintos géneros musicales. Por su parte, el amateurismo reinante en estas emisoras fue, también, una particularidad a la hora de producir estos programas, pues les dotaba de una personalidad muy concreta.

124

^{11. &}quot;La libertad de expresión en Radio 3 era total" rememora Jesús Ordovás, obviando los ceses y cierres de programas que se produjeron en la emisora desde la década de 1970: *A ciento veinte* de Eduardo Sotillos en 1979 o *Caravana de hormigas* en 1989 (Pedrero Esteban 2000, 54).

Sin embargo, la intensidad y las formas en las que la música se relacionó con cada una de las emisoras libres madrileñas varió de proyecto a proyecto. Así, por ejemplo, encontramos el caso de Radio Luna que en sus primeros compases y gracias a Luigi, uno de sus miembros fundadores, estuvo relacionada con el entorno de la Movida, y llegó, incluso, a celebrar una fiesta en Rock-Ola, el 6 de junio de 1984, con grupos tan importantes dentro de la nueva ola madrileña como Últimos Pasajeros, PVP, Monaguillosh, V2 Berlín y Beirut La Noche. En la misma línea de atención a la actualidad musical, Radio Mercurio –emisora escindida de Onda Verde– parece que tuvo también un cuidado especial por este aspecto, tal y como demostró en su fiesta por la libertad de emisión del 20 de abril de 1989, que puso sobre el escenario de la sala Rock-Club a La Granja, La Coartada, Los Macana y Commando 9mm, grupos representativos de las sonoridades de finales de la década.

Sobre el abanico de géneros y estilos musicales que cubrieron este tipo de emisoras, pareciera posible afirmar que este fue amplio y diverso. Dentro de esta variedad es posible encontrar verdaderos hitos como el monográfico dedicado al *reggae* que llevó a cabo La Cadena del Water o el programa de salsa y ritmos calientes que llegó a tener el humorista Javier Cansado en Radio Luna.

Sobre el primero de estos espacios, Patines, una de las personas detrás de ese proyecto, recordaba así el origen de la iniciativa: "Antonio y yo llegamos a tener un programa de hacer 24 horas de reggae. Dijimos, ¿tú eres capaz de hacer 24 horas de *reggae*? Y dijo, yo sí... yo también... Y nos apuntamos y estuvimos 24 horas poniendo *reggae* sin parar" (Ovejas negrax 2021). Patines era coleccionista de *reggae* y su colección, junto con la de su compañero Antonio, fue la base alrededor de la cual se construyó ese atrevido maratón, en un momento en el que la música jamaicana estaba muy poco introducida en España, teniendo tan solo "un hueco en el mercado local a través de importaciones discográficas, muchas de ellas perpetradas por la compañía multinacional Ariola" (Fernández Monte y Bajo González 2015, 47).

En cuanto al programa salsero de Javier Cansado, él mismo lo recordaba en los siguientes términos:

[...] soy protosalsero, soy salsero cuando por poner salsa en España eras un apestado. [...] En los años ochenta, por ejemplo, en la Movida [...] si ponías salsa eras ridículo. Pero a mí me encantaba la salsa y tenía un programa en una radio pirata, qué bonito suena, en Radio Luna [...]. Hacíamos un programa, mi amigo Jota y yo, un programa de salsa, "El goce pagano" se llamaba [...]. Y poníamos música en una radio pirata... radio libre le decíamos nosotros... Y un día regalamos una cinta de Celia Cruz, me acuerdo... Al primero que nos llame le regalamos una cinta de Celia Cruz... No llamó nadie, tío... no nos escucha nadie tío, qué pena (Los felices veinte 2021).

Estos dos ejemplos encarnan perfectamente la motivación ideológica que pudo encerrar la puesta en marcha de este tipo de espacios: la incidencia en estilos musicales ajenos a las lógicas de consumo dominantes constituye, de algún modo, una forma de rechazo al "gusto" hegemónico.

^{12.} Es interesante señalar que en este conjunto tocó la batería Muelle, famoso grafitero de la década de 1980.

^{13.} Los grupos que participaron en aquel concierto se movieron alrededor de la sala de conciertos Agapo, local que concentró gran parte de la actividad musical *underground* de Madrid, en concreto, lo que se dio en llamar "sonido Malasaña", tras el cierre de Rock-Ola.

El consumo y la promoción de este tipo de opciones culturales a través de las emisoras libres fueron prácticas que profundizaron en la alteridad propia de la *subcultura alternativa* en la que nacieron estas radios, pues el "valor cultural" opera como un mecanismo "para mantener la diferencia social". Esta "distinción" se genera gracias a "patrones de consumo aprendidos que son internalizados como preferencias 'naturales' e interpretados y movilizados como evidencia de competencias 'naturales', que son, en última instancia, utilizadas para justificar formas de dominación social". Así, "los gustos culturales de los grupos dominantes adquieren una forma institucional" y, posteriormente, "su gusto por esta cultura institucionalizada (es decir, la suya propia) se presenta como prueba de su superioridad cultural y, en última instancia, social". De este modo, esta supuesta "distinción cultural" es empleada para "producir y reproducir la distinción social, la separación y la jerarquía social", convirtiéndose en un "medio para establecer diferencias entre los grupos dominados y dominantes de la sociedad" (Storey 2006, 145-146).

Uno de los estilos musicales que más se prodigó en las parrillas de estas emisoras fue el *heavy metal*, acompañado de géneros cercanos como el *hard rock*.¹⁴ Los programas dedicados a este género cumplían con el rol ideológico que acabamos de señalar, con el valor añadido de que fue un género muy denostado por la opinión pública, a pesar de su éxito comercial. Son esclarecedoras a ese respecto las declaraciones del Pirata, famoso locutor especializado:

La intelectualidad de los medios serios e importantes trataba al *heavy* y a sus seguidores de incultos, macarras, borregos, delincuentes y vándalos. Esa absoluta falta de visión, ese desprecio por sistema ha provocado muchas risas años después, cuando el devenir de los tiempos ha dejado claro que el *heavy* tendría más influencia en el presente que los artificiales artistas que fueron subidos a los pedestales por la modernidad (Pedrero Esteban 2000, 50).

Si bien debido a su relativo éxito comercial ha disfrutado de audiencias transversales, tradicionalmente se ha entendido que el *heavy metal* era "un producto de la juventud de clase obrera, una forma de escape a la angustia producida por el entorno urbano y la desigualdad" (Val Ripollés 2017, 449). Al encontrarse muchas de estas emisoras localizadas en los barrios periféricos y de clase trabajadora de Madrid, y a luz de esta tendencia, resulta comprensible la profusión de espacios dedicados a este género en las parrillas de las radios libres. No es extraño, por ejemplo, que Antena Vicálvaro tuviera una abrumadora mayoría de sus espacios musicales dedicados al *heavy* ni que organizase conciertos para autofinanciarse con grupos "en la onda" de Barón Rojo y Obús,¹⁵ sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los "templos" del rock duro madrileño, la discoteca Barrabás, estaba localizado allí.

En cuanto al peso relativo de los programas musicales dentro de las radios libres, hemos de reconocer que la escasez documental dificulta realizar cálculos exactos. Por un lado, es difícil localizar parrillas de estas emisoras y, por otro, cuando se tiene acceso a ellas es complejo

^{14.} Debemos señalar que en los estudios dedicados al desarrollo del *heavy metal* en España tampoco se ha prestado especial atención a la cobertura que recibió este tipo de música en las emisoras. Así, Fernando Galicia Poblet hace en su tesis doctoral esta única mención al hablar de los medios de comunicación que promocionaron este tipo de música: "además, hay que destacar el papel desarrollado por las denominadas 'radios libres' y las emisoras piratas, muy populares en los barrios obreros de Madrid, y entre cuyos contenidos hubo una buena representación de rock urbano, rock duro y *heavy metal*. Aunque su potencia era muy pequeña, y su ámbito pocas veces pasaba de un barrio o una zona concreta, tuvieron gran parte de responsabilidad en la difusión de dichos estilos entre el público que las sintonizaba" (2016, 279).

^{15.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a Ceferino Maestu, miembro de Antena Vicálvaro, Madrid, 01/02/2011.

en ocasiones dilucidar el contenido de los programas tan solo por su título. A pesar de estas dificultades metodológicas, vamos a centrar nuestra atención en cuatro emisoras de las que hemos podido recuperar documentación suficiente para intentar determinar la importancia de lo musical en estos proyectos: Onda Verde, Radio Cero, Radio Vallekas y Radio Jabato.

Las dos primeras emisoras fueron ejemplos de lo que Rosa Franquet denominó emisoras *metropolitanas*, pues intentaron cubrir toda la ciudad de Madrid con sus emisiones; mientras que las dos últimas se volcaron sobre sus comunidades más inmediatas –Vallecas y Coslada–, constituyendo ejemplos de radios *locales* (s.f., 178). Esto nos permitirá abarcar en nuestro análisis emisoras con distintos perfiles y vocaciones de alcance.

Para el caso de Radio Cero, emisora puesta en marcha en 1984 por la Comisión Anti-OTAN de Madrid (CAO), contamos con un proyecto de programación de los inicios de la emisora y una parrilla del año 1988, lo que nos permite atender a su evolución.

Radio Cero intentó, en su proyecto inicial, funcionar con una programación en bloques muy al estilo de la radiodifusión generalista. Una parrilla que cubría, entre semana, desde las 9 de la noche hasta una hora indeterminada de la madrugada y de 7 de la tarde a 10 de la noche los sábados y domingos (Tabla 1).

Los bloques se repartían de la siguiente manera: de 9 a 10 estaban los programas musicales; 10 a 11 programas de temática variada: "informativos, monográficos, evocación más o menos histórica, entretenimiento, culturales..."; de 11 a 12 era el momento dedicado a la información y el debate en el que se emitía un noticiario de 15 minutos de duración y el magacín *Esto es Cero*, dedicado a los más diversos temas: "libertad-represión-marginación social, mundo sindical y laboral-paro, lucha de las mujeres, movimiento ecologista y movimiento por la paz"; y, finalmente, desde las 12 hasta el cierre la música volvía a ser la protagonista de las emisiones. Los fines de semana la programación estaba menos estructurada y se dedicaba prácticamente en su totalidad a la emisión de programas musicales y de entretenimiento (Antonio y Ernesto 1984, 7).

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
19:00						Música	Entretenimiento
20:00						Música	Música
21:00	Música	Música	Música	Música	Música	Entretenimiento	Música
22:00	Variado	Variado	Variado	Variado	Variado		
23:00	Debate	Debate	Debate	Debate	Debate		
00:00	Música	Música	Música	Música	Música		

Tabla 1 / Proyecto inicial de parrilla de Radio Cero (1984).16

Si suponemos que la emisión entre semana no se alargaba mucho más allá de la 1 de la madrugada y que los programas de los fines de semana habrían sido eminentemente musicales –pensemos en un 60% de los mismos, aproximadamente 4 de 6–, la parrilla de Radio Cero, de acuerdo con sus contenidos, quedaba establecida de la siguiente manera: sobre un total de 26

^{16.} De aquí en adelante, las celdas más oscuras en las distintas tablas corresponden a los programas dedicados a la música.

horas de emisión semanales, catorce de ellas se habrían dedicado a contenido musical, lo que implica un 53,8% del tiempo que Radio Cero estaba en el aire.

Cuatro años después, en 1988, la parrilla de la emisora presentaba un aspecto completamente distinto. Contaba con 49 horas de emisión en directo a la semana¹⁷ y de estas, un total de 18 horas y media estaban dedicadas a contenidos musicales, 12 entre semana (Tabla 2) y 6 y media los fines de semana (Tabla 3), lo que arroja un total del 37,75%. Como vemos, esto corresponde a un porcentaje menor que aquel calculado para el primer hipotético proyecto de emisión. Esta diferencia podría deberse, en primer lugar, a que la primera parrilla a la que hemos tenido acceso planteaba un modelo hipotético, con todas las horas de emisión cubiertas, lo que arroja un cálculo muy optimista. En segundo lugar, la naturaleza de la emisora –puesta en marcha por la CAO, muy cercana a los movimientos sociales y relacionada con la Liga Comunista Revolucionaria (LCR) y el Movimiento Comunista (MC) (Díaz Macías 2022, 236-244) – habría hecho que las temáticas informativas, combativas y culturales fueran adquiriendo más peso que la música con el paso de los años.

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
17:30/18:30	Aprendiendo a ser mayor			Bewvindos as terras	
18:30/19:30	La pantalla indiscreta	Al borde de la frontera	La araña peluda	Folk y country	El harén de Arquímedes
19:30/20:30				Te encontré en la calle	
20:30/21:00	Como lo oyes	Como lo oyes	Como lo oyes	El relas	Como lo oyes
21:00/21:30				Cero	
21:30/22:30	Contra la pared	Qué listo es	Diles que no me maten	inoxidable	Por los libros de los libros
22:30/23:00	Informativo	Compro y vendo		Debates	El beso fatal
23:00/00:00	El laberinto	Polvos y estrellas	Autodefensa	calientes	La cueva del
00:00/01:00	Tiempo de blues	Rincón Caribe	La hora del duende	Alegorías y el triste Jeremías	hombre
01:00/02:00		Espavila Favila			

Tabla 2 / Parrilla de Radio Cero entre semana (1988).

	Sábado	Domingo
11:00-12:00	Alternativa cero	
12:00-13:00	Emisión reina	
13:00-14:00		A la sombra del asfalto
14:00-15:00	Moliendo café	

^{17.} Archivo del autor (Madrid). Radio Cero. Programación, 1988.

	Sábado	Domingo
15:00-16:00	De Madrid al cero	
16:00-17:00	Mientras el tiempo corre	
17:00-18:00		
18:00-19:00	Fobia	Archivo de Lavapiés
19:00-20:00	Como tú lo veas	Al son que más calienta
20:00-21:00		
21:00-22:00	Mea por mí	La almohada mágica
22:00-23:00	Cárceles	Sodoma, claro que sí

Tabla 3 / Parrilla de Radio Cero los fines de semana (1988).

En cuanto a los estilos musicales representados en las emisiones de Radio Cero, poco podemos decir de la primera parrilla salvo que tenía vocación de recoger en ella programas dedicados al heavy metal, al pop-rock, al punk, al folk, al country, a la música celta, al flamenco, al jazz, etc. De la programación de 1988 sí conocemos los estilos a los que se dedicaba cada programa, a saber: Contra la pared al punk, El laberinto al pop, Tiempo de blues al blues, Polvos y estrellas al pop, Rincón Caribe a la salsa, Diles que no me maten al pop, La hora del duende al flamenco, Folk y country a esos dos estilos, El harén de Arquímedes al pop, La cueva del hombre al poprock, Mientras el tiempo corre sería un programa musical variado, Fobia estaría dedicado al hardcore, Archivo de Lavapiés al rock-pop, Al son que más calienta al son caribeño y africano y La almohada mágica al jazz.

Onda Verde, la segunda de las emisoras a analizar, nació en 1984 a raíz de la partición en dos del colectivo que se encontraba tras Onda Verde Vallekana (Beaumont 1983). Parte del colectivo estaba cómodo siendo una emisora de barrio, mientras que otra ambicionaba convertirse en una de alcance metropolitano. Los primeros constituirían en 1986 Radio Vallekas, mientras que los segundos fueron los que pusieron en marcha Onda Verde.

De esta emisora hemos tenido acceso a una parrilla del año 1986 que recoge, sin los nombres de los programas, su programación por bloques (Tabla 4):

Hora	Bloque	Contenidos
08:00-09:00	El madrugón	Programas-despertador, con marcha, pero controlados
09:00-10:00	Saltando de la cama	Musiquita, para ir encarando el día
10:00-13:00	Por la cara 1	3 horas de magazines de todo tipo, musicales, culturales, sociales

Hora	Bloque	Contenidos
13:00-16:00	La peste	3 horas de auténtico vértigo, pensadas para la vasca más joven. De 1 a 2 la hora del rock más potente en Onda Verde, a las 2 una hora de magazines juveniles y de 3 a 4 la hora del punk y el hardcore
16:00-17:00	De par en par	Un tiempo para los programas de la asociación de amigos
17:00-20:00	Por la cara 2	3 horas más de magazines variados por la tarde
20:00-22:00	Toman la palabra	Es el espacio para las asociaciones y entidades sociales y ciudadanas
22:00-00:00	Por la cara 3	La última línea de magazines del día, incorporando, de 10 a 11, una hora para los poperos
00:00-01:00	Los sátiros	No está mal cruzar la frontera de otro nuevo día con radionovelas cáusticas e irreverentes y con programas en esa línea
01:00-06:00	Las noches de O.V.	Música variada y comentarios nocturnos para los que no duermen

Tabla 4 / Parrilla de Onda Verde (1986).

Con este modelo de programación la emisora pretendía, y así lo hacía notar en su fanzine, haber

elaborado unas líneas de programación para que tú, que sintonizas Onda Verde, sepas que todos los días de la semana a tal hora encontrarás programas de punks, o a que tal otra lo que habrá será magazines o radionovelas cachondas o programas de entidades sociales. Todo ello manteniendo el mismo criterio de un programa distinto para cada hora de la semana, y ¡casi ná! Ampliando el horario hasta cubrir 22 horas diarias, hasta las 6 de la mañana para seguir en las ondas con los amantes de la noche (Onda Verde 1986, 4).

Teniendo esta información en cuenta, en caso de que se hubieran cumplido estos planes de programación, Onda Verde emitía en directo un total de 154 horas semanales.

Si analizamos detenidamente los contenidos de cada uno de los bloques, vemos que alrededor de 77 horas semanales estaban dedicadas a la emisión de programas musicales. Entendiendo que uno de los tres programas del bloque *Por la cara 1* era musical y que las cinco horas de *Las noches de O.V.* eran programas musicales con comentarios ocasionales, esas horas constituyen un 50% de las horas de emisión. Un tiempo dedicado a lo musical que se situaría entre las dos cifras arrojadas por Radio Cero, cubriendo unos estilos, eso sí, algo más limitados que los de la primera, ya que, de forma manifiesta había espacios dedicados al punk, al *hardcore*, al rock más duro y al pop.

De Radio Vallekas, nacida en las circunstancias ya mencionadas y, a la postre, una de las más importantes radios libres madrileñas, hemos accedido a dos de sus parrillas gracias a la recuperación de algunos de sus fanzines. La primera contenía los programas correspondientes a 88 horas de emisión semanales, que cubrían las tardes de los días entre semana y todo el día los fines de semana (Tabla 5).

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
10:00						La gran locura	La cúpula del placer
11:00						Las diabólicas del cielo	Dales acción
12:00						Al calor de la música	Policloruro de vinilo
13:00	La dama de hierro		Al calor de la música	A micrófono abierto	Al otro lado de la vida	Sábado sabadete	No hay quién pueda
14:00	El reloj		Arcoiris	Partiendo bacalao	Radiografía	El valle del rock	Empieza el show
15:00	Erreioj		Arcoins	Barco a la	Radiografia	La constante de Planck	
16:00	La sangre de Kristo	Viva Nicaragua Iibre	Rompiendo el silencio	deriva	Haz lo que	La silla eléctrica	El desguace
17:00	Los leñadores	Letra a letra	El minotauro	El tren de la fresa	quieras	La silla eléctrica	Tris, tras, tres, programa pseudocultural
18:00	Izas, Ravizas y Colipoteras	Entre tinieblas	Sombras ocultas	El camión de la basura	Pentagrama	Víctimas del futuro	Ni mulas ni hostias
19:00	Camino hacia Valhala	El valle del jazz	El holandés errante	El juglar	Inacabado inacabable	Cumbres borrascosas	Asómate a la ventana, soy así
20:00	Una hora antirrepresiva	Leche y alcohol	Abrazados a un rencor	Mejor imposible	Blue jean bop	afiligranadas	El eslabón
21:00	Barbarie	Mambrú no fue a la guerra	Peligrosidad social	Entorno natural	La rana	El engendro	perdido
22:00	Candela	Black house	El rockuerdo	Detrás del baúl	La Kasa San Jamás	La trompa	
23:00	Vivir en	Vallekas rock	Muerte al sistema	Un día Ilegará	F.B.I.	del Eustakio El último	El último
00:00	- Vallekas	Desde el Valle	Yó-yó	Luna llena		tranvía	tranvía
01:00					Monográficos Especiales viernes noche	Los últimos borrachos	
02:00					viernes noche		

Tabla 5 / Programación de Radio Vallekas, mes desconocido, 1987 (Radio Vallekas, 1987).

Como señalamos anteriormente, es difícil saber el contenido exacto de muchos de los programas que aparecen en esta parrilla. Por el nombre, todo parece apuntar a que *El valle del jazz, Vallekas rock, Al calor de la música, El valle del rock, El rockuerdo y Pentagrama* fueron espacios dedicados a distintos estilos musicales, del rock al jazz. Sabemos que *Un día llegará* fue un programa dedicado al punk y al *hardcore*, puesto en marcha por el entorno del futuro sello discográfico Potencial Hardcore, y podemos aventurarnos a considerar a *La dama de hierro* y a *Leche y alcohol* programas musicales ya que el primero podría ser una traducción del nombre de una de las más icónicas bandas de la New Wave of British Heavy Metal, Iron

Maiden, y el segundo, la traducción de uno de los éxitos más famosos de Dr. Feelgood, "Milk and alcohol". Estos espacios ocupaban diez horas de emisión semanales, lo que suponía un 11,36% sobre el total de la emisión.

Dos años después la programación de la emisora se había reducido a 68 horas y media semanales, repartidas de la siguiente forma (Tabla 6):

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo	
10:00						Sábado sabadete	Discorock	
11:00						La casa VK	La dama de hierro	
12:00						Escúchalo y verás	Sabemos que	
13:00						No hay quién pueda	lo escuchas secretamente	
14:00						El valle del rock	Lo que faltaba	
15:00					Radiografía	Hasta que la sordera nos separe	Metralla	
16:00					Sal de tu cueva	La silla	Efluvios	
17:00					Como acabar	eléctrica		
18:00	El Bulevar	Discorock	La hora del pogo	Classical pop-rock	de una vez por todas con la música	Víctimas del futuro	Camerinos	
19:00		El valle del jazz	Matallara	El minotauro	En marcha	El holandés errante	El día después	
20:00			Metalkas	El bujero negro	fronteras			
21:00	Barbarie	Rock show	Aquí no pasa ná	Un programa sin importancia	Relájate y disfruta	Los dinosaurios del rock	Confesiones de uno mismo ante su propia música	
22:00	Una noche como esta	Black house	El rockuerdo	F.B.I.	La noche cósmica	El engendro		
23:00	Vente conmigo al huerto	Sin orden ni concierto		. Un día llegará	La trompa de Eustakio			
00:00	Desde mi butaca	El goce pagano	=		El valle del trash	El último tranvía	Anestesia	
01:00						Los últimos borrachos		

Tabla 6 / Programación de Radio Vallekas, enero, 1989 (Radio Vallekas, 1989).

Dentro de los programas musicales podemos señalar a *Discorock, El valle del jazz, Rockshow, El goce pagano* –ya solo dirigido por Jota–, *La hora del pogo* –entendemos que dedicado al punk–, *Metalkas* –dedicado al heavy metal–, *El rockuerdo, Classical pop-rock, Un día llegará, Como acabar de una vez por todas con la música, El valle del trash* –asumimos que dedicado al trash metal–, *Escúchalo y verás, El valle del rock, Los dinosaurios del rock, La dama de hierro y Confesiones de uno mismo ante su propia música*. Con un número total de 22 horas semanales dedicadas a la música, este tipo de contenidos constituían el 32,12% sobre el total. Un aumento aparentemente considerable con respecto a la parrilla anterior.

Para el caso de Radio Jabato, emisora creada en 1984, hemos tenido, también gracias a la recuperación de algunos de sus fanzines, acceso a una de sus primeras parrillas (Tabla 7):

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
11:00-12:00						Informativo	
12:00-13:00						Sorpresa	
23:00-00:00	Los caballeros de la mesa redonda y sus locas seguidoras	Nosotros mismos	Nosotras las mujeres	Beleño negro	Cultural		
00:00-01:00	Musical (cantautores)	Entre amigos	Programa loco	En el regazo de los dioses	Tiempo mágico		

Tabla 7 / Programación de Radio Jabato, mes desconocido, 1984 (Radio Jabato, 1984).

Resulta difícil vislumbrar el contenido de cada uno de los programas por su título. Con certeza podemos asumir que *Musical (cantautores)* fue, efectivamente, un programa musical dedicado a dicho género. Podemos también, asumiendo que su título es la traducción al español de una canción de Queen, atrevernos a apuntar que *En el regazo de los dioses* pudo ser un programa dedicado al rock. Se completarían así, 2 horas de emisión musical semanal sobre un total de 12, lo que daría un peso relativo del 16,67%.

Apenas un año después, la emisora había aumentado su emisión a 22 horas semanales (Tabla 8). De esta nueva parrilla podemos atrevernos a señalar que *Voz cantante* pudo haber sido un programa musical –tal vez dedicado a los cantautores–, que *Flor de metal* pudo ser un espacio dedicado al *heavy metal* y que, de nuevo, *En el regazo de los dioses* seguía dedicado al rock; esto es, aproximadamente un 13,64% sobre el total de la programación.

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
10:00-11:00						Siete días	
11:00-12:00						Al loro	
12:00-13:00						Nosotras	
13:00-14:00						Compañeros	
21:00-22:00	Triángulo	De rincón en rincón			Tardes con bufanda		

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
22:00-23:00	Punto total	Nosotros mismos	Cuatro gatos	Radio acción	A cubierto		
23:00-00:00	A dos velas	Voz cantante	Beleño negro	Flor de metal	El ermitaño del cosmos		
00:00-01:00	Veneno puro	Entre amigos	Niu caca	En el regazo de los dioses	Ultramarinos		

Tabla 8 / Programación de Radio Jabato, febrero de 1985 (Radio Jabato, 1985).

La imposibilidad para reconocer con certeza las temáticas a las cuales estaban dedicados los espacios recogidos en las parrillas de estas emisoras dificulta la interpretación cuantitativa de la importancia de lo musical en las radios libres madrileñas. Es posible, no obstante, señalar que, dado que la LOT se aprobó en diciembre de 1987, parece existir una dinámica previa a la ley en la que los programas musicales constituían entre el 10% y el 20% de las programaciones, y otra posterior en la que representarían un tercio de las mismas. De alguna forma se estaría configurando la transición señalada por Javier García García de un modelo de radio *reivindicativa* al de radio *abierta*: de emisoras con "un alto componente reivindicativo" en las que "sus protagonistas principales son activistas y militantes" a otras en las que los protagonistas son "los jóvenes del barrio y las distintas tribus urbanas que intercambian su música por medio de las ondas de radio" (2017, 34). El nuevo marco legal –que, como vimos, perseguía a estas radios– y el impacto desmovilizador que tuvo la derrota en el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN pudieron haber influido en esta pérdida de lo reivindicativo y en el progresivo aumento del peso de lo musical.

4. El significado de aquellos programas musicales

Gracias a los testimonios de algunos locutores de la época podemos reconstruir qué les movió a poner sus programas musicales en antena. Unas experiencias que, si bien no tienen por qué ser extrapolables a todos los espacios de este tipo existentes dentro de nuestra cronología, nos sirven para construir un marco que nos permite comprenderlas mejor.

Así, por ejemplo, una de las personas detrás de *Todo cuero*, programa dedicado al *hard rock* y al rock urbano de Radio Cero, reconocía, en una entrevista personal, los porqués del programa y de haber escogido esa emisora en concreto. En sus palabras:

Nosotros hacíamos el programa para divertirnos, pero lo hacíamos en un contexto que nos era muy próximo [...]. Nos gustaba ese tipo de música y ahí era la manera que teníamos de ponerla nosotros, de jugar a ser disc-jokeys o una cosa por el estilo ¿no? Era un contexto en el que lo podíamos hacer y que nos era próximo [el informante era militante de la Juventud Comunista Revolucionaria (JCR), cercana a la CAO por aquel entonces]. A nosotros no se nos hubiera ocurrido ir a Onda Verde... porque eso era un engorro. Era otro mundo, era otro círculo, era otro ámbito y esto nos venía bien porque era nuestra gente,

por así decirlo, con la que nosotros habíamos estado pues yendo a las marchas a Torrejón, haciendo tal cosa, las manifestaciones... bueno, ese tipo de cosas, ¿no? El ámbito de la militancia también te da... no solamente la actividad militante, digamos una actividad más general que tú haces en ese barco. Porque al final eso te ahorma tu cotidianidad, ¿no? Con la gente que te relaciones, con la gente con la que al final también te diviertes, y esto era una cosa que nos divertía y que hacíamos en un contexto que era nuestro, ¿no?¹⁸

Una de las personas detrás de *La hora del duende*, espacio dedicado al flamenco con una larga trayectoria en medios libres –primero en Radio Cero y más tarde en Radio Carcoma–, recordaba así el programa, que nació del interés que despertaba en ellos este género musical:

Un programa de flamenco, pero que hablábamos de todo, claro. Hablábamos de las manifestaciones... yo recuerdo que un día coincidió, un martes que teníamos nosotros el programa, hubo una manifestación por la calle Atocha, contra la tortura, que cargó la policía y dio hostias a mansalva, y entonces nos iban llamando... estábamos poniendo flamenco, pero contando historias de la calle, y los heridos y todo el tinglado. Esa era la historia.¹⁹

Diferentes acercamientos a los programas musicales y diferentes dinámicas, tal vez todas ellas con un nexo en común: el interés de las personas a cargo por los distintos géneros radiados.

Programas que funcionaban lejos del profesionalismo de los medios generalistas, cargados de voluntarismo y esfuerzo, tal y como reflejan los testimonios de sus protagonistas. En *La hora del duende*, de acuerdo con Alfredo Grimaldos:

[...] anunciábamos las actuaciones que se iban a producir, digamos, en el siguiente fin de semana y comentábamos lo que había pasado la semana anterior. En alguna ocasión llevamos también algunos artistas, por allí, aficionados a comentar... Era bastante asambleario el programa, porque siempre se apuntaba allí gente. Y venía uno... siempre llevábamos la botella de ginebra y tal [...] y siempre llegaba allí alguno con un trozo de chorizo y tal, entonces era bastante participativo en el sentido de que... y luego llamaba la gente también.²⁰

Un funcionamiento que estaría acorde, en espíritu, con las líneas de actuación de las emisoras libres en cuanto a ausencia de profesionalidad y participación horizontal. *Todo cuero* funcionaba de forma algo más informal. De acuerdo con uno de sus locutores:

Podías soltar algo entre disco y disco, pero el programa no era esencialmente político. Nosotros lo que hacíamos es que el día ese por la tarde [...], lo que hacíamos era que nos llamábamos el día de antes o la misma tarde y decíamos... contábamos los minutos que podía durar ese, era una hora y llevábamos las cosas que había que poner, las cintas, los magnetos, el corte que había que poner y eso era todo. No tenía más intríngulis la cosa. Una cosa bastante... bueno...

^{18.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a José Babiano, miembro de Radio Cero, Madrid, 04/02/2011.

^{19.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a Alfredo Grimaldos, miembro de Radio Cero, Madrid, 04/03/2011.

^{20.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a Alfredo Grimaldos, miembro de Radio Cero, Madrid, 04/03/2011.

ni artesanal siquiera, una cosa estrictamente de aficionado. Éramos aficionados rojos, ¿no?²¹

Unos aficionados, de cuyo testimonio podemos discernir lo complicado que podía ser poner en marcha programas musicales, ya que

Lo que descubres es que un programa de música te quema un montón de discos. Y nosotros, que éramos jóvenes, teníamos bastante poca pasta para comprar discos y estar al día, y tampoco teníamos, digamos, una... tampoco éramos una referencia para que te mandasen las discográficas las novedades. A nosotros nos mandó Asfalto, que en aquel momento estaba con un sello independiente, pues nos invitó a una presentación que hizo en un momento dado en una discoteca y nos dio el disco. ¡Y en otra ocasión entrevistamos a Alarma!, que era la banda de Manolo Tena en aquella época. [...] Y ellos recuerdo que en la entrevista nos preguntaron, porque claro, invitábamos a la gente a que nos llamara si quería, y ellos preguntaron: "pero oye, ¿nos está oyendo alguien?"²²

A pesar de lo expuesto en el párrafo anterior, no debemos considerar, bajo ningún concepto, este tipo de programas como "relleno", o como producciones carentes de importancia y significado. Si nos detenemos a analizar sucintamente el papel que históricamente ha jugado la música popular en los procesos de construcción identitaria de la juventud nos damos cuenta de que

[La música popular] juega un papel crucial. Refleja actitudes y sentimientos que ya estaban ahí, y al mismo tiempo facilita un campo expresivo y una serie de símbolos a través de los que esas actitudes pueden ser proyectadas [...]. La cultura de los adolescentes es una mezcla contradictoria entre lo auténtico y lo manufacturado: es un área de autoexpresión para los jóvenes (Hall y Wannel 1964, 276).

La música popular es "una clave de identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo", de tal modo que los diferentes grupos sociales –en este caso aquella *subcultura alternativa* en la que se inscribían las radios libres— "solo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* [...] *por medio* de la actividad cultural" de tal modo que "hacer [o escuchar en este caso] música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas" (Frith 2011, 185-187). La proliferación de programación musical no respondería únicamente a la satisfacción de impulsos "personalistas" por parte de los locutores, sino que representaría un papel importante a nivel ideológico para los participantes de este subconjunto social alternativo. El carácter minoritario de los estilos musicales que ocupaban estas horas de emisión tiene ya una serie de implicaciones, tanto éticas como estéticas, que ayudaron al establecimiento o reforzamiento de las fronteras existentes entre aquella *alternatividad* y el resto de la sociedad española.

Por lo tanto, las distintas formas de música popular, siempre fuera de las corrientes *mainstream*, conformaron un nuevo aspecto identitario para aquellos que participaron de esta *subcultura*

^{21.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a José Babiano, miembro de Radio Cero, Madrid, 04/02/2011.

^{22.} Archivo del autor (Madrid). Entrevista a José Babiano, miembro de Radio Cero, Madrid, 04/02/2011.

alternativa. Este escuchar y reproducir música, que constituyó una práctica cultural definitoria de este espacio, actuó en el nivel de lo ético/político: lo alternativo de los estilos reproducidos y escuchados, así como el mensaje inserto en sus letras tenían, implícita o explícita, una crítica al sistema y a la cultura generalista/hegemónica; es decir, representaron y manifestaron una tensión preexistente con la cultura dominante. Del mismo modo, esta práctica cultural tuvo su incidencia en el plano de lo estético, ya que la puesta en circulación de estas músicas minoritarias significaba el rechazo al "gusto" hegemónico. De acuerdo con su acepción bourdiana, el gusto está conformado por "nuestras primeras experiencias como miembros de un grupo cultural concreto" y se ve reforzado y racionalizado a través del contacto con "la educación superior y otras instituciones básicas que recompensan la conducta apropiada y los gustos correctos", de manera que se convierte "en uno de los medios a través de los cuales se mantienen las distinciones sociales y se forjan las identidades de clase" (Jenkins 2010, 29). El consumo de productos culturales ajenos al gusto generalizado implicaría una diferenciación identitaria básica, a la vez que un posicionamiento político, pues el rechazo de la estética hegemónica puede leerse como una manifestación del rechazo a las políticas de la clase dominante.

Parece, por lo tanto, que la emisión de música popular alternativa, poco conocida y fuera de los circuitos de distribución generalistas jugó un rol ideológico y de creación y afirmación de identidades culturales. En consecuencia, estos programas quedarían, debido a su importancia, lejos de la idea de recurso fácil, relleno musical o iniciativas personalistas de individualidades que querrían, de alguna forma, emular a sus ídolos de las emisoras comerciales.

5. Subculturas juveniles, radios libres y escenas musicales

Una vez visto el peso simbólico e ideológico de la música dentro de las emisoras libres, y, por extensión, dentro de la *subcultura alternativa*, queda por ver hasta qué punto estos programas, o algunos de ellos, fueron elementos integrales de escenas musicales vinculadas a distintas subculturas juveniles.

El concepto de escenas musicales, no exento de debates y revisiones, se define como:

contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.) (Pedro 2018, 28).

Su estructura básica se organiza alrededor de la interacción de sus tres actantes principales: músicos, lugares y públicos. Partiendo de este punto, y dependiendo del grado de compromiso de cada uno de los integrantes de la escena con la misma, es habitual que se desarrollen distintas iniciativas vinculadas con la documentación, divulgación y producción —tradicionalmente con una clara perspectiva DIY (Gallego 2009)—, entre las que se pueden encontrar la puesta en marcha de programas de radio. Estas iniciativas contribuyen "a generar una red de interacciones comunicativas y espacios compartidos de participación y diálogo, que favorecen el encuentro en torno a la experiencia musical", hasta el punto en que "las prácticas de periodismo alternativo y producción musical emprendidas por ciudadanos comprometidos con escenas musicales más o menos especializadas" (y aquí se situarían los programas dentro

de las radios libres) "aparecen como modos de construcción y reproducción de la propia escena y de su desarrollo sincrónico y diacrónico" (Pedro, Piquer y Val 2018, 74-75).

El carácter abierto y participativo de estas emisoras, así como lo poroso de las fronteras de la *subcultura alternativa*, habrían permitido la incorporación de personas activas en distintas escenas musicales *underground*, de forma que sus programas dentro de las radios libres madrileñas habrían llegado a ser elementos clave para su desarrollo.

A modo de ejemplos, pues es necesario profundizar en esta línea de trabajo, nos gustaría dejar algunas reflexiones sobre la relación entre las radios libres madrileñas y las escenas mod y punk de la capital.

La primera apareció en Madrid en torno a 1980, muy influenciada por el éxito de The Jam²³ y la proyección de *Quadrophenia*,²⁴ y en sus orígenes fue percibida como un aspecto más de la cultura juvenil que fue la Movida. De hecho, fue común durante la primera mitad de la década –de 1981, año de su apertura, a 1985, año de clausura–²⁵ que Rock-Ola²⁶ organizase eventos dedicados a esta subcultura: bien conciertos de grupos como los ingleses Secret Affair o los barceloneses Brighton 64, bien fiestas temáticas con pinchadiscos "especializados".²⁷

Fueron años en los que se dio una dinámica tendente a la profundización en la cultura mod original de la década de 1960 –tanto en lo musical como en lo estético—, así como una progresiva separación de la faceta más *revivalera* vinculada al marco más amplio de la nueva ola, y un ambiente especialmente violento.

En palabras de un testigo de la época, en relación a esto último:

Entre unas cosas y otras ir al Carrousel en el 84 era una auténtica aventura, el viaje en metro para los que no tenían *scooter* tenía la emoción de no ser sorprendidos por algún grupo de rockers, a la puerta de la sala todos los chicos "sospechosos" eran registrados y las abundantes armas y objetos contundentes retenidas en la puerta, siendo devueltas a la salida. En la sala, los distintos grupos de mods estaban en guardia entre ellos y todos con mucho cuidado de no tropezar con alguno de los "duros". Una vez acabada la fiesta (sobre las 22), en la calle y ahora todos unidos se esperaba al enemigo, se iba a la batalla callejera hasta que se oían las sirenas y todos a casa deseando que llegase el siguiente fin de semana (De la Iglesia 2005, 143).

^{23.} The Jam fue el grupo británico liderado por Paul Weller que volvió a poner de moda el viejo culto juvenil mod de la década de 1960, encabezando un auténtico revival que alcanzó dimensiones globales.

^{24.} Quadrophenia fue una película dirigida por Franc Roddam, inspirada en la ópera rock del mismo nombre del grupo inglés The Who –grupo de referencia para los mods originales–, en la que se recuperaba la idiosincrasia de esta subcultura juvenil, incluyendo sus famosas batallas contra los *rockers* en localidades costeras como Margate o Brighton. Para un acercamiento a esta subcultura, véase el trabajo de Hebdige (2014).

^{25.} Clausura relacionada, precisamente, con la muerte del joven *rocker* Demetrio Jesús Lefler en una pelea con un grupo de jóvenes mods que salían de Rock-Ola.

^{26.} Tanto en la propia Rock-Ola, como en Marquee, después Rock-Ola 2, después Le Carrousel.

^{27.} Hasta la fecha la obra más completa para entender el nacimiento y desarrollo de esta subcultura en España es la de Pablo Martínez Vaquero (2008).

Dentro de las lógicas de producción de las escenas musicales *underground*, los mods madrileños comenzaron a publicar sus primeros fanzines, *Hitch Hike* o *Impulsive Youths*, y hojas informativas, como *La Scena*. El editor de esta última, César Andión, fue uno de los animadores más activos al amparo de su sociedad Keeps on burning, organizando fiestas, produciendo conciertos e incluso importando discos.

El cierre de Rock-Ola supuso el comienzo de una nueva etapa para el *modernismo* madrileño: parte de los integrantes del espacio dieron un paso adelante y comenzaron a autogestionar su funcionamiento. A los primeros *scooter clubs* madrileños –como Póker de Ases o Scooby Doose sumó la aparición de los primeros dj's propios –como Miguel el Mono o el mismo César Andión–, con selecciones más cuidadas de la tradición mod, lo que derivó en la celebración de recurrentes fiestas temáticas, normalmente en locales de la zona aledaña a Avenida de América.

Entre esta amalgama de actantes es posible encontrar espacios promovidos por miembros de la escena dentro de las parrillas de las emisoras libres. Hemos recuperado un testimonio, fechado en 1985, de un posible programa de orientación mod en Radio Negra, emisora libre del barrio de Aluche:

No, nosotros solo queremos hacer programas, poner la música que nos gusta, esa que no se oye porque no cuenta con el apoyo de multinacionales... Yo, sabes, tengo doce años. Llego, hablo, y pongo música "mod", esa que le gusta a los "pijos" con zapatos de suela de goma ancha... Nos vamos, que llega el programa cultural y nos echan... Otro día te vienes y hablamos... (N.B. EA4-018 1985).

Dos años después dos de los dj's madrileños más activos, el ya mentado César Andión y Ángel Manzanares, editor del fanzine *Manzanares*, crearon en Antena Kolectiva el programa *Hipsters*, que posteriormente pasaría a denominarse *El fin de semana empieza aquí*. De acuerdo con el propio Manzanares estos espacios "contaron con una amplia y fiel audiencia" (De la Iglesia 2005, 148).

En las páginas de *Manzanares* era posible, de hecho, encontrar reseñados algunos de estos programas, lo que nos da una idea aproximada del carácter intertextual de estas escenas musicales:

Antena Kolectiva es una radio pirata que comienza a emitir de nuevo por el 95.5 de la FM madrileña. De momento solo llega a la zona norte de Madrid, pero para noviembre espera ampliar su radio de acción... y pronto tendrá teléfono. En ella encontramos dos interesantes programas:

El refugio del Dr. No: miércoles de 5 a 6 h. Con Rodrigo, Pino y los que se apuntan. Todo 60's, mucho soul.

Hipsters: jueves de 7 a 9. César Andión y Ángel Manzanares con toda la música de interés para mods: R&B, soul, bluebeat, beat, modern jazz, revival, etc... (Modernistas del Manzanares s.f., 22).

En cuanto a la escena punk, esta surgió en paralelo a la Movida, pero pronto se disgregó de dicho espacio. Un caso paradigmático de la relación entre escena musical y las radios libres fue el del programa *Penetración*. Este surgió, en primer lugar, como un fanzine dedicado al punk en su vertiente más cercana al anarquismo, el *anarcopunk*. Alberto Eiriz, Paz Goñi y Juan Carlos Ruiz lo pusieron en marcha en 1982, dotando al punk de unos contenidos políticos que no había tenido hasta entonces en España y optando por la vía de la autogestión. El proyecto de fanzine dio pronto paso a una distribuidora para "mover grabaciones de bandas como MG-15, Último Gobierno o Ruido de Rabia, así como el material que le llegaba de fuera gracias a sus contactos a través del fanzine" (Álvarez García 2018, 507-508), y de ahí pasa a las ondas hertzianas en la parrilla de Onda Verde. La edición de discos –incluido un single pirata de Iggy Pop– o la organización de conciertos –como aquel de MDC, RIP y Larsen en la Sala Imperio– (Rocha 2015) fueron otras actividades en las que se vio involucrado el colectivo. Colaboraron también, hasta la publicación del último número del fanzine en 1985, con otros medios alternativos como la revista *Germinal*, vinculada a Onda Verde (Alberto y Paz 1983, 16).

Por otro lado, y como forma de ilustrar parte del efecto de estas iniciativas dentro de las distintas escenas, es posible trazar los orígenes de Potencial Hardcore –importante sello discográfico especializado madrileño– en el impacto que tiene la experiencia de *Penetración* sobre un joven Fernando Márquez (no confundir con el Zurdo). Este dio sus primeros pasos radiofónicos en el programa *Contra la pared*, de Radio Cero, y de ahí pasó a realizar su propio programa en Radio Vallekas: *Un día llegará*, en antena, como ya vimos, hacia finales de la década de 1980. A la experiencia radiofónica le siguió una pequeña distribuidora de casetes en la plaza de Tirso de Molina²⁹ y la edición de un fanzine. A continuación, aprovechando la infraestructura de la distribuidora, Fernando Márquez comenzó a editar las primeras maquetas y discos de grupos de referencia en la escena punk/hardcore madrileña, como Olor a sobako o Andanada 7. Más tarde abrió el Bar Lieja –centro neurálgico de punks y skinheads durante el tiempo que estuvo abierto– y, finalmente, una tienda de discos para albergar el material del sello y la distribuidora. Es interesante señalar que en el año 2016, el proyecto de Potencial Hardcore celebró sus treinta años de actividad dinamizando la escena punk/hardcore de la capital (Sánchez Gárate 2016).

La existencia de este tipo de programas demuestra hasta qué punto el carácter abierto de las emisoras libres fue aprovechado para convertirlas, de forma indirecta, en elementos centrales para algunas escenas musicales. Fueron su altavoz para poner en circulación los contenidos —musicales, informativos, etc.— que, por supuesto, no encontraban acomodo en las parrillas de las emisoras generalistas, dedicadas a otros géneros musicales.

Es interesante comprobar cómo la idea de "dar voz a los sin voz" subyacente a la praxis de las emisoras libres terminó incluyendo a escenas musicales *underground*. Varias son las incógnitas que surgen a raíz de constatar esta relación y cuya respuesta necesitará, sin duda alguna, de un trabajo más profundo: ¿cómo gestionaron los actantes de la escena musical el carácter activista de la *subcultura alternativa* que rodeó a las radios libres? Esta misma relación, ¿cómo se vivió

^{28.} Fernando Márquez Chinchilla, más conocido como el Zurdo, fue uno de los cantantes y compositores clave de la Movida. Participó en bandas como Kaka de Luxe, Paraíso o La Mode, lo que le convirtió en uno de los pilares de la nueva ola madrileña.

^{29.} Céntrica plaza madrileña en la que, históricamente, los domingos por la mañana se realiza un mercadillo callejero con puestos de distribuidoras alternativas vinculadas a la izquierda radical.

desde el extremo de las propias subculturas? ¿Se produjeron transferencias? ¿Se convirtieron las emisoras libres en actantes/lugares de las distintas escenas a las que cobijaron en sus parrillas?

6. Conclusiones

Hemos podido realizar a lo largo de estas páginas una aproximación a las formas —cualitativas y cuantitativas— en las que las radios libres madrileñas se relacionaron con lo musical durante la década de 1980. A la vista de los resultados obtenidos, parece que debemos empezar a considerar este tipo de emisoras a la hora de estudiar el pasado musical de Madrid.

Asumiendo que la música es "reflejo de su tiempo" y que históricamente ha constituido un "vehículo de transmisión o de reflejo de ideas" (Piñeiro Blanca 2004, 74), profundizar en esta relación nos permitirá, por un lado, un mejor conocimiento de las formas en las que construyeron significados y representaciones los miembros de la *subcultura alternativa* y, por otro, indagar en las posibles dimensiones de la *banda sonora* de las luchas y movilizaciones para las que el espacio de las radios libres fue relevante.

Del mismo modo, el total de las horas de emisión de las radios libres madrileñas dedicadas a la música, su peso –mayor o menor según el momento histórico– en las parrillas y su rol como actantes dentro de determinadas escenas musicales *underground*, hacen que no sea posible entender el pasado musical del Madrid de aquellos años sin incluir a estos pequeños medios en el relato.

La recuperación y puesta en valor del papel de las emisoras libres madrileñas permitirá, por lo tanto, matizar el mito (pos)moderno del Madrid de la Movida y ampliar los límites de su paisaje sonoro radiofónico (Chignell 2009, 105-107), añadiéndole voces, canciones y géneros musicales que quedaron relegados a los márgenes, en favor de productos culturales menos incómodos para las clases dominantes del momento.

Se abre la puerta, así, a un nuevo horizonte investigador que requerirá, necesariamente, de un enfoque interdisciplinar que permita afrontar el trabajo con un objeto de estudio subrepticio y sobre el que no abunda la documentación —por partida doble: emisoras *semiclandestinas* y escenas *subterráneas*—, pero que ayudará a comprender los límites de aquel momento en el que "todo era posible envuelto en una canción", en el que "algo estaba cambiando" y "nadie podía parar". En definitiva, en aquel supuesto "Madrid en technicolor" (Flash Strato, 1983).

Bibliografía

Alberto y Paz. 1983. "Grupos Guerreros. Punk contra el sistema". Germinal 2: 16.

Algaba Pérez, Blanca. 2020. "A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la historia". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 21: 319-329.

- Álvarez García, David. 2018. "Influencias subterráneas de los movimientos punk y hardcore en la ciudad de Madrid. La escena en torno al fanzine Penetración y Delincuencia Sonora". En Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales, coordinado por Fundación Salvador-Seguí, 503-512. Madrid: FSS Ediciones.
- Antonio y Ernesto. Noviembre 1984. "Radio Cero. Lo que faltaba". Zona Cero 6: 6 y 7.
- Barranquero, Alejandro y Chiara Sáez Baeza. 2021. La comunicación desde abajo. Historia, sentidos y prácticas de la comunicación alternativa en España. Barcelona: Gedisa.
- Beaumont, José F. 1983. "Onda Verde Vallekana, una emisora alternativa para grupos ciudadanos del barrio madrileño". *El País*, 9 de mayo.
- Binder, Inés y Santiago García Gago. 2020. *Politizar la tecnología*. *Radios comunitarias y derecho a la comunicación en los territorios digitales*. Buenos Aires: Ediciones del Jinete Insomne.
- Camps Durban, Eloi. 2019. Fem-nos escoltar! Història de les ràdios ciutadanes de l'espai català de comunicació (1977-2017). Maçanet de la Selva: Gregal.
- Chignell, Hugh. 2009. Key Concepts in Radio Studies. Londres: Sage.
- Costa Gálvez, Lola. 2016. "Invisible Revolutions: Free Radio Music Programming in Barcelona". Westminster Papers in Communication 12 (2): 37-51.
- ______. 2017. "¿Indie vs. mainstream? Una aproximación a la relación entre industria musical y radio musical pública en España". Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación 4 (8): 63-72.
- De la Iglesia, Ángel. 2005. *I've Got My Mojo Working. Londres*, 1960-66. *Los mods, los clubs, los grupos, la herencia*. Madrid: Armas Tomar Ediciones.
- Díaz Macías, Ernesto M. 2002. El Movimiento Comunista (MC). Historia de un partido (1964-1991). Madrid: La Catarata.
- Fernández Monte, Gonzalo y Jaime Bajo González. 2015. Ska en España. La vida no se detiene. Lleida: Editorial Milenio.
- Frith, Simon. 2011. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Paul du Gay y Stuart Hall, 181-213. Madrid: Amorrortu.
- Franquet, Rosa. s.f. "Las radios libres". En *La FM en el marco general del impacto de las nuevas tecnologías en la vida cultural española*, coordinado por Emilio Prado, 167-218. s.l.: s.e.
- Galicia Poblet, Fernando. 2016. *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento.* Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Gallego Pérez, Juan Ignacio. 2009. "Do It Yourself. Cultura y tecnología". *Icono* 14 (13): 278-291.

- García García, Javier. 2013. "Transformaciones en el Tercer Sector: el caso de las radios comunitarias en España". *adComunica* 5: 111-131.
- ______. 2017. "Transformaciones y aprendizajes de las radios comunitarias en España: hacia un modelo de radio inclusiva". *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social Disertaciones* 10 (1): 30-41.
- García Naharro, Fernando. 2013. "Cultura, subcultura, contracultura: 'Movida' y cambio social (1975-1985)". En *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, coordinado por Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco, 301-310. Logroño: Universidad de La Rioja.
- ______. 2021. "En el dominio del mito, Madrid y la movida madrileña cuarenta años después". Cuadernos Hispanoamericanos 849: 4-14.
- Hall, Stuart y Paddy Whannel. 1964. The Popular Arts. Londres: Hutchinson.
- Hebdige, Dick. 2014. "El significado de mod". En *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson, 157-168. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Jenkins, Henry. 2010. Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión. Barcelona: Paidós.
- Lechado, José Manuel. 2013. La Movida y no sólo madrileña. Madrid: Sílex.
- Lefebvre, Thierry. 2021. "Guattari on air. Félix Guattari y el movimiento francés de radios libres". *Historia Actual Online* 54: 119-130.
- Lenore, Víctor. 2018. Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80. Madrid: Akal.
- Lorrai, Marcello. 2021. "La corta estación de las radios libres italianas. Una aproximación a la radio alternativa en Italia (de 1970 a nuestros días)". *Historia Actual Online* 54: 103-118.
- Los felices veinte. 2021. "Los Felices Veinte: Javier Cansado + Radio Palmer Programa completo". https://www.youtube.com/watch?v=h1PqNo-1ibA. Acceso: 28 de noviembre de 2021.
- Martínez Vaquero, Pablo. 2008. ¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española, 1979-1985. Lleida: Editorial Milenio.
- Merton, Robert K. 1965. Teoría y estructura sociales. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Modernistas del Manzanares. s/f. Manzanares. Fanzine para mods. Madrid: 22.
- N.B. EA4-018 .1985. "Una tarde negra". Madridx 7 (12): 36.
- Onda Verde. 1986. "Te dejamos descansar sólo dos horas". Onda Verde, s.n.: 4.

- Ordovás, Jesús. 2016. Esto no es Hawaii. La historia oculta de La Movida. Madrid: Efe Eme.
- Ovejas negrax. 2021. "Ovejas Negrax/Radio Days (Soulette y La Cadena del Water) / 237". https://ovejasnegrax.com. Acceso: 28 de noviembre de 2021.
- Pascual, Jakue. 2019. Movimiento de resistencia II. Años 80 en Euskal Herria. Radios libres, fanzines y okupaciones. Tafalla: Txalaparta.
- Pedrero Esteban, Luis Miguel. 2000. La radio musical en España. Historia y análisis. Madrid: IORTV.
- Pedro, Josep. 2018. *Apropiación, diálogo e hibridación: escenas de blues en Austin y Madrid.* Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Pedro, Josep, Ruth Piquer y Fernán del Val Ripollés. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas". *Cuadernos de etnomusicología* 12: 63-88.
- Pérez Martínez, José Emilio. 2017. "¿Por qué las radios libres invadieron nuestro dial? Reflexiones sobre el concepto de anomia comunicacional como origen de proyectos de comunicación alternativa (1976-1989)". Estudios sobre el mensaje periodístico 23 (1): 519-34.
- _____. 2019. Libertad de emisión, libertad de expresión: una historia del movimiento de radios libres en Madrid (1976-1989). Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- ______. 2020. "Representaciones de lo alternativo en el Madrid del tránsito a la democracia: el caso de la (contra) cultura mediática de las radios libres (1976-1989)". Revista Internacional de Historia de la Comunicación 15: 87-105.
- ______. 2021. "¡Queremos las ondas! Una breve historia del movimiento de radios libres en España, de la transición a los primeros gobiernos socialistas (1976-1989)". *Historia Actual On Line* 54: 131-42.
- Piñeiro Blanca, Joaquín. 2004. "La música como elemento de análisis histórico: la historia actual". *Historia Actual On Line* 5: 155-69.
- Prado, Emilio. 1984. "La jungla del éter español". El País, 22 de diciembre.
- Prieto de Ramos, Iris y Esther Durante Rincón. 2007. "La evolución de la radio y las implicaciones tecno-socio-culturales en la audiencia: de oyente a usuario en la recepción del mensaje". *Espacio Abierto. Cuaderno venezolano de sociología* 16 (29): 313-329.

Radio Jabato. 1984. "Programación". J.A.B.A.T.O. 5: 1.
Febrero, 1985. "Programación". <i>J.A.B.A.T.O.</i> 6: 32.
Radio Vallekas. 1987. <i>Klasifikada RVK</i> . Madrid: Radio Vallekas
1989. <i>Radio Vallekas 107.7</i> . Madrid: Radio Vallekas.

Rocha, Servando. 2015. "Retratos del Madrid salvaje (3): destruirlo todo, crearlo todo". *Madriz*, 10 de agosto. Acceso: 6 de abril de 2022. http://www.madriz.com/retratos-del-madrid-salvaje-3-destruirlo-todo-crearlo-todo/.

Sánchez Gárate, Miguel Ángel. 2016. "Potencial Hardcore-Breve historia de una etiqueta". Facebook, 29 de junio. Acceso: 6 de abril de 2022. https://www.facebook.com.

Storey, John. 2006. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Atenas: The University of Georgia Press.

Tornay Márquez, Mª Cruz. 2021. "Radios comunitarias en América Latina, una historia de las luchas populares de un continente". *Historia Actual Online* 54: 53-62.

Val Ripollés, Fernán del. 2017. Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición. Madrid: Fundación SGAE.

Waves, Frear y Joanna Soap. 1987. *Radio is My Bomb: A DIY Manual for Pirates*. Londres: Hooligan Press.

Discografía

Esqueletos. Radio 222. Flush! Records - 445 021. 1983, Single.

Flash Strato. Madrid en tecnicolor. Columbia – MS 1004. 1983, Maxi-single.

Leño. Este Madrid / Aprendiendo A Escuchar. Chapa Discos-H 33005. 1983, Single.

Loquillo. Esto no es Hawaii (Qué wai)/Nena no me toques. Cúspide S-103. 1981, Single.

Radio Océano. Esto no es Hawaii (Nin falta que fai). 1986. En Radio Océano: Nin falta que fai. RNE, N3 10002 PR, LP.

The Refrescos. Aquí no hay playa. Polydor-889 032-7. 1989, Single.

R

Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy

Laura Jordán González

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras Pontificia Universidad Católica de Valparaíso laura.jordan@pucv.cl

Resumen

Este artículo examina las ideas sobre la identidad de género planteadas por la recepción de la "voz aguda" del cantautor Mauricio Castillo (Chinoy). Trata de evitar una asociación determinista entre cuerpo y sonido vocal, así como entre voz e identidad. Se propone complejizar el concepto de voz "aguda" analizando diversos rasgos sonoros y performativos que inciden en la percepción de una voz "desconcertante", destacando el timbre vocal y otros ruidos. Estudiando fuentes orales, musicales y hemerográficas, este estudio describe la puesta en escena de una *performance de vulnerabilidad*, que hace audible el cuerpo del cantante, al tiempo que caracteriza las voces extravagantes. A partir de este caso, se exploran las implicaciones de la performance vocal para la configuración de masculinidades divergentes en el contexto de una escena musical independiente contemporánea en Chile.

Palabras clave: voz aguda, timbre vocal, masculinidad, indie chileno, vulnerabilidad.

Chinoy's High-Pitched and Disconcerting Voice

Abstract

This article examines ideas about gender identity raised by the reception of singer-songwriter Mauricio Castillo (Chinoy)'s 'high-pitched voice.' It seeks to avoid a deterministic association between body and vocal sound, as well as between voice and identity. It proposes to complexify the concept of a 'high-pitched' voice by analyzing various sonic and performative features (vocal timbre and other noises) that impact the perception of a 'disconcerting' voice. Through oral, musical, and hemerographic sources, this article describes the setting up of a performance of vulnerability, which renders the singer's body audible while characterizing extravagant voices. This case study explores the implications of vocal performance for the configuration of divergent masculinities in the context of a contemporary independent music scene in Chile.

Keywords: High-pitched Voices, Vocal Timbre, Masculinity, Vulnerability, Chilean Indie.

Introducción

En junio de 2021, el periódico *La Tercera*, importante medio nacional, publicó un reportaje titulado "30 voces únicas de la música chilena", firmado por el periodista Marcelo Contreras. Su ranking estaba compuesto por una mayoría abrumadora de vocalistas varones por sobre

otras identidades (contamos solamente cuatro mujeres: Violeta Parra, Cecilia, Ana Tijoux y Arlette Jequier). Sin embargo, una búsqueda de la palabra "mujer" condujo rápidamente a la descripción otorgada al cantautor Chinoy. Su voz, decía Contreras, "provoca reacciones radicales [...] se le ama o se le odia, no hay manera de huir de esa encrucijada que provoca una desconcertante garganta aguda, sin saber muy bien si canta un hombre o una mujer" (2021). ¿Qué despertaría la duda acerca de la identidad del cantante? Aquí, según Contreras, se trataría de la percepción de altura de su voz, de esta "desconcertante garganta aguda".

Este artículo examina las ideas en torno a la identidad de género que suscita la recepción de voces agudas de cantantes varones chilenos en las primeras décadas del siglo XXI, tomando como caso de estudio al cantautor independiente Mauricio Castillo (Chinoy). Se busca esquivar una lectura simplista que asumiría que las voces transparentan las identidades de la persona que vocaliza. Asimismo, se propone complejizar la característica "aguda" como descriptor del canto, para enfatizar en otros rasgos sonoros y performáticos que impactan en la percepción de voces "desconcertantes". Los resultados de esta investigación se basan en la realización de una entrevista en profundidad, revisión de fuentes hemerográficas y el análisis musical de una parte de su producción discográfica.¹

Cantautoría y escena indie

Mauricio Castillo, más conocido como Chinoy, nació en 1981 en la provincia de San Antonio, el puerto más importante en la zona central de Chile. Se hizo conocido cantando en las calles de Valparaíso, 100 kilómetros al norte, en la escena de bohemia porteña. Allí, antes de sus primeras grabaciones, "entre músicos había circulado su música y las presentaciones daban cuenta con sorpresa de un modo de comprender la música y la poesía que no se había visto, transformándose así en un verdadero fenómeno en la ciudad" (González y Redolés 2019, 57), destacando sus presentaciones en locales como El Pajarito, La Cantera o El Trova y su participación en los festivales Rock Carnaza y Rockódromo. Catalogada como trova y folk, su música ha llegado al cine y la televisión en producciones de difusión masiva, como la película *La buena vida* de Andrés Wood (2008) y la serie *El reemplazante* emitida por el canal TVN (2012), pero su vocación ha sido permanecer en el ámbito de la autogestión, cultivando redes independientes. De ahí que se le incluya como exponente indie (Figueroa Bustos 2021a, 2021b), a pesar de que su música presente características de cantautoría con guitarra, bastante distantes de los sonidos electrónicos más propios de la escena indie.

Algunos lo llaman el "Bob Dylan chileno" (Cooperativa 2016; Egnen 2012; Manero Serna 2017), aunque esa descripción no le acomoda. Ha publicado cinco discos de estudio: *Que salgan los dragones* (Oveja Negra/Quemasucabeza 2009), *De loco medieval* (Sudamerican Records 2015), *Saliendo del otro* (Autoedición 2020), *Valpo lo hizo cantar* (Autoedición 2021) y *Venusterio* (Autoedición 2021). Empezó a cantar cuando niño en un coro escolar, se nutrió en su adolescencia de escuchas de casetes del punk anglosajón y, luego de una incursión como vocalista de la banda Don Nadie, lanzó una carrera solista (entrevista 2020), en la que presenta sus canciones con gran foco en la elaboración poética.

^{1.} Este artículo es parte de los resultados del proyecto de investigación "Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile" (Fondecyt 11190558), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo. Para la realización de los análisis y visualización de espectrogramas se utilizó el software de acceso libre Sonic Visualiser. Agradezco a Víctor Fernández Mallat, Javier Rodríguez Aedo y Andrea Salazar Vega por sus valiosos comentarios sobre versiones preliminares de este artículo. Este trabajo fue financiado por ANID- Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_016.

De modo general, se le ubica en la escena pop chilena (Figueroa Rodríguez 2017, 310). Sus apariciones en contextos de reivindicación política en el marco de movilizaciones sociales, en marchas y actos, lo han colocado como un músico comprometido, haciendo parte de una generación de cantautores en periodo posdictatorial (González 2011) vinculada con procesos de memoria (Carreño 2013). Más específicamente, Chinoy se incluye también en la configuración de una escena de cantautores cuyas canciones dan cuenta de encrucijadas sociopolíticas que explican la reciente revuelta social chilena en 2019 (Figueroa Bustos 2021a), siendo catalogado incluso como parte de una "nueva" Nueva Canción Chilena desarrollada en las primeras décadas del siglo (Pino-Ojeda 2020).

El único trabajo académico que ha abordado en profundidad la propuesta creativa de Chinoy fue escrito por la académica en Letras Paula Miranda, hace casi una década. La autora destaca el vínculo entre este artista e importantes referentes de la canción social en Chile, notando el diálogo con tradiciones del canto popular chileno y con la poesía moderna, pero destacando una propuesta poética y escénica "alternativa y subversiva", que reactiva "el fuera de lugar" y la disidencia. A diferencia de las tradiciones de canto ligadas a la contracultura de izquierdas, Chinoy propondría su propia versión de lo alternativo, donde se observa "un apego a un decir 'flaite' que reafirma el espesor cultural [de] esa cultura que porta" (2013, 189). La identificación plena con la cultura popular provendría de su origen portuario, su formación liceana, su experiencia en la vida de población y de barrio. En cuanto a su estética, Miranda analiza un estilo personal, caracterizado por un "falsete agudo", una pronunciación especial, cierta ambigüedad en la combinación de inicios y finales de las palabras que canta y la tendencia a variar las letras en cada presentación en vivo, dando la sensación de que la obra no está nunca del todo acabada. Su poesía la caracteriza por su "enorme capacidad para comunicar sentidos y asociaciones metafóricas de manera muy nítida, pese a cierta apariencia de hermetismo" (2013, 196). Las letras abordan el malestar del sujeto en el contexto capitalista, recurriendo a diversos recursos creativos, como se ve en el ejemplo de la canción "Que salgan los dragones", donde Miranda subraya la elaboración de "endecasílabos acuartetados con rima abrazada", la inclusión de la figura retórica de la invocatio, junto con la antítesis entre imágenes escatológicas y utópicas.

La escena indie en la que algunos autores insertan a Chinoy, toma ese nombre particularmente por las dinámicas de autogestión que guían las carreras de las y los artistas independientes. Este aspecto de autonomía respecto a sellos e instituciones de la industria es, de hecho, fundamental para la definición que propone Miranda de Chinoy como autor de una "canción alternativa disidente". Eso sí, a diferencia de lo descrito en otros países donde el indie aparece como una versión poco politizada de la canción de autor (Val y Fouce 2016), en Chile esta camada de artistas se asocia nítidamente con las preocupaciones sociales. Si el carácter ciertamente proselitista de la canción política era evidente en décadas anteriores, aquí "lo político suele partir desde lo individual, lo doméstico incluso, y se activa especialmente cuando lo que se percibe amenazado o truncado por el sistema es la autorrealización" (Figueroa Bustos 2021b, 64).

En ese marco, las ansiedades gatilladas por su performance de género, expresadas en los comentarios acerca de su "voz aguda", ameritan una lectura que ponga en valor las expectativas en torno a masculinidades divergentes, entendidas como aquellas que difieren de una masculinidad dominante (Branz 2017), como una vertiente crucial para las disputas sociopolíticas actuales. En ese sentido, apuesto por una interpretación de los alcances políticos

de su performance, que complementan y complejizan la lectura de las letras de las canciones de esta generación de cantautores (Figueroa Bustos 2021b).

Voces agudas y masculinidad

La relación entre la altura de una voz expresada como tesitura -como rango melódico preferente y más usado (Malawey 2020)- y la identidad de género no es unívoca y su examinación requiere tomar en cuenta la particularidad histórico-social de las prácticas musicales que la envuelven. Así, por ejemplo, en su libro Real Men Don't Sinq, Allison McCracken (2015) muestra como la recepción de los crooners (cantantes románticos especializados en el uso de los matices del micrófono) en la década de 1930 en Estados Unidos asignó una cualidad "afeminada" a modos de vocalización que venían siendo utilizados en las primeras décadas del siglo sin mayores cuestionamientos identitarios. Según la autora, fue con la masificación de la grabación eléctrica y, sobre todo, con la difusión radial de los crooners en el marco de una campaña de construcción de una identidad estadounidense moderna y "racional", que la estética intimista y sensible del crooning se vio cuestionada en términos de su falta de masculinidad. Antes de eso, sostiene McCraken, las voces admitían una gran variedad de estilos, incluyendo populares vocalistas varones que exploraban sus registros más agudos. La ansiedad que provocó la necesidad de reafirmar una identidad masculina asociada al padre de familia se habría disuelto con la emergencia de un crooner de voz abaritonada -es decir, de voz más grave- como Bing Crosby, quien pasó a promocionarse como "America's voice" o la voz estadounidense por excelencia.

Otro ejemplo que demuestra la inexistencia de una relación unívoca entre altura de la voz e identidad de género se encuentra en el heavy metal. Este género musical, muchas de cuyas elecciones estéticas se han leído desde la óptica de una "hípermasculinidad" (Martínez 2003), cuenta entre sus rasgos interpretativos habituales el uso de falsete por parte de sus artistas. En este contexto, desarrollando un falsete inspirado en ideas acerca de la voz operática femenina como el género de mayor potencia vocal, este estilo de voz aguda asociada al rock y al metal "significa poder y control" (Fast 2014). Tal admisibilidad de la voz aguda como falsete parece no poner en crisis la supuesta virilidad, no obstante, debe entenderse como parte de las prerrogativas masculinas en el marco de un género como el rock, en el que los modelos de identificación han sido más diversos para hombres que para mujeres, ofreciendo para ellos la posibilidad de identificarse alternativamente "entre los dos polos de masculinidad" (Viñuela 2003, 77), uno más agresivo y otro más dulce. En este sentido, mientras se afirma la connotación de poder y control, la voz aguda parece no subvertir a la masculinidad dominante dentro del rock, puesto que aparece como un recurso más entre el abanico de opciones disponibles para el cantante varón.

La enseñanza formal del canto en Occidente ha tendido a fomentar el uso de la voz de cabeza en la mujer y de la voz de pecho en el varón. A la voz de cabeza en el varón, de hecho, se le llama a menudo "falsete", promoviendo la idea de que se trata de un sitio poco natural para colocar la voz masculina, como señala Stephan Pennington (2022). Aunque no es posible proveer aquí una explicación general acerca de cómo la voz aguda masculina puede haber ido adquiriendo, en el sentido común de las audiencias, una asociación con la falta de virilidad, sí es factible rastrear genealogías en la teoría vocal y musical que ubican el rol crucial de algunos intelectuales en la circulación de estas ideas. Así, Katherine Meizel (2011)

establece como un hito la ponencia presentada por sir Duncan Gibb en una de las primeras conferencias de la Anthropological Society en Londres, en 1869. En su texto, que buscaba comparar las voces de los hombres de Asia y África con las de los hombres europeos, asigna características anatómicas a los cuerpos de unos y otros, asumiendo que la supuesta ausencia de voces graves (barítonos y bajos) en India se debería a cuestiones fisiológicas, y afirmando, de paso, la superioridad racial de los cantantes europeos cuyas voces él consideraba más "poderosas". El nivel de racismo y etnocentrismo de estas afirmaciones sigue siendo chocante hoy en día, pero no resulta sorprendente que estos incipientes antropólogos (y luego los musicólogos comparados) intentaran establecer correspondencias biológicas entre lo que oían, los cuerpos que emitían esos sonidos, y sus implicancias morales y políticas. Lo que sí podría escandalizarnos es que varios de sus prejuicios se sigan filtrando en las ideas acerca de la voz en nuestros días, muchas veces alimentadas por las investigaciones científicas de la musicología a la fonoaudiología.²

Ahora bien, si, como se muestra en los ejemplos anteriores, la relación entre voz aguda e identidad de género no es autoevidente ni unívoca, tampoco lo son las relaciones que se establecen entre vocalistas mujeres y modos de hacer sonar la voz. Cécile Prévost-Thomas y Hyacinthe Ravet (2007) han discutido cómo el reconocimiento de otros tipos vocales en géneros como el jazz -donde ubican la "voz grave" y la "voz enérgica" como dos clases de voz femeninas que apuntan a la seducción- contribuye a revelar, por una parte, el sinsentido de seguir atribuyendo la voz aguda a la mujer y la voz grave al hombre. Pero, por otra parte, las autoras también subrayan que aun en estos nuevos tipos vocales, y las dinámicas que encierran, sigue comprobándose cómo afectan las diferencias de socialización para personas de ambos sexos. Así, junto con la diversificación de referentes basada en el cuestionamiento de la relación determinista entre cuerpo sexuado y sonido vocal, se constata la inequidad de género en las prácticas musicales, notorias en términos de los desafíos performativos que enfrentan aún las mujeres. Al intentar, figurativamente, desacoplar los sexos de la restricción de tipos vocales predeterminados, aparece la posibilidad de concebir una voz unisex. No obstante, si bien endosar una voz unisex implicaría asegurar el reconocimiento social de todas las personas, dicen ellas, las luchas por la visibilización de la voz femenina no desaparecen, sino que se desplazan a otras estrategias políticas, como la posibilidad de transformarse en verdaderas "portavoces" o la búsqueda de emancipación mediante la emergencia de vocesinstrumentos en el contexto de la canción, donde la voz deja de jugar el papel de portadora de un mensaje semántico, para desplegarse de igual a igual respecto a los instrumentos musicales.

Según lo expuesto, es evidente como la relación entre altura de la voz e identidad de género es compleja, ya que está históricamente situada y depende de las prácticas musicales de las que la voz participa. Además, esta relación moviliza ideas acerca de las personas que emiten y que escuchan, ya que los juicios en torno a la voz tienden a actuar como apreciaciones de las personas que vocalizan, pero al mismo tiempo revelan ideologías de las personas que oyen. En los ejemplos comentados se evidencia la asociación de lo masculino con la racionalidad, el poder, el control, al mismo tiempo que se visibiliza la centralidad del cuerpo para entender

.

^{2.} Como comenta Pennington, la historia del canto participa de la mantención de visiones esencialistas acerca de la relación entre voz y género, sirviendo incluso para las guías de ayuda a la transición de género en personas trans, donde mediante el canto se busca llegar a una voz adecuada al género. El autor lo formula así: "The history of singing is complicit in the maintenance of gender vocal essentialism as evidenced by the regular evocation of singing as a means to learn how to produce a 'proper' female voice in passing guides for trans women and the regular warning to trans men that transition will mean never being able to sing again" (2022, 239).

las clausuras y las disputas. Pero más importante, lo que han mostrado las investigaciones precedentes es que incluso la superación de una mirada determinista entre los conceptos de altura y voz, mediante el reconocimiento de una diversidad de acoplamientos entre cuerpos y sonidos, no asegura la anulación de las diferencias sexo-genéricas que efectivamente se articulan en las performances musicales y sus recepciones.

Melodías y registro vocal

Es relevante constatar que ciertos sonidos vocales agudos y ligeros son comunes a numerosos cantantes actuales en Chile, no obstante, es imposible generalizar las connotaciones que sus sonidos comportan. Para comprender la singularidad de los significados que se movilizan en la cita con la que se inicia este artículo, propongo analizar con mayor detención el caso de Chinoy, aunque algunas de las ideas expuestas puedan resonar también para entender la performance de otros vocalistas activos en la escena musical independiente en el centro de Chile, algunos de los cuales también han participado de esta investigación, como Simón Campusano, Sebastián Sotomayor, Vicente Cifuentes, Manuel García, Javier Barría y otros.

La altura de la voz cantada remite, en este estudio, a dos dimensiones musicales principales. Por una parte, a las notas de una melodía dada, y por otra, al color de la voz o al timbre.³ Ambas dimensiones pueden describirse en términos de la frecuencia de la onda sonora (medida en hertz), aunque en un caso apunta hacia la frecuencia fundamental (la más grave) que identifica a la melodía y, en el otro, hacia el sonido complejo compuesto de múltiples frecuencias, las que informan nuestra percepción del timbre. Esta vuelta por las definiciones teórico-acústicas es necesaria para desglosar distintos rasgos vocales que pueden estar siendo percibidos cuando una voz se entiende como "aguda": las notas altas de la melodía y el timbre de la voz.

Un análisis de los discos de estudio de Chinoy,⁴ muestra un rango que va desde Mib3 a Do5, con ocasionales llegadas en falsete a Mib5 en algunas canciones. En cuanto a su tesitura – como rango preferencial– se observa que a menudo canta entre Mi3 y La4. En contraste, en una grabación anterior al lanzamiento de su carrera como cantautor, en el casete grabado en 1999 con su banda punk Don Nadie, Mauricio Castillo presenta una tesitura que va de Mi3 a Fa#4, llegando en una canción, excepcionalmente, a Sol4. Podemos constatar, de partida, que la tesitura que Chinoy privilegia en su propuesta solista es efectivamente más "aguda" en cuanto a las notas superiores del rango que utiliza. Además, tomando en cuenta los elementos convencionales en la atribución de género a la voz cantada, esta extensión de la tesitura hasta La4 evidencia una diferencia respecto al rango comúnmente atribuido a la voz de varones, que se ubica, según Pennington (2022), entre Sol1 y Fa#4.

^{3.} Digo que la melodía y el timbre son las dos dimensiones principales, ya que la altura también involucra a la afinación, el vibrato, la tesitura y el registro (Malawey 2020).

^{4.} En el último disco, *Venusterio* (2021), se agrega una rara llegada a Re3. Agradezco a Leandro Gallardo su asistencia en los análisis musicales.



Figura 1 / Rango total en Chinoy (Mib3 – Mib5).



Figura 2 / Tesitura (rango preferente) en Chinoy (Mi3 – La4).

Una rápida comparación con grabaciones de otros cantantes activos en escenas de música independiente chilena arroja que el Sol4 es una nota habitual para muchos varones, entre los que contamos a Alonso Mórpez, Álvaro Solar, Cristóbal Briceño, Daniel Cordovez, Gonzalo Muñoz, Javier Barría, Manuel García, y Simón Campusano, por nombrar algunos. Tomando la misma referencia a Pennington, la recurrencia de esta nota entre cantantes chilenos indie ya sugiere una altura ligeramente más elevada que lo que la convención señala.

Ahora bien, el ejercicio de identificar este hecho (la presencia de la nota Sol4 como parte de sus tesituras) conlleva rápidamente a la pregunta acerca de cómo suenan esas notas agudas –en cuanto son las notas más altas de las melodías cantadas por ellos– y consecuentemente, a indagar en los diversos modos de fonación que se emplean para el extremo de estas tesituras. En todos los casos mencionados, este Sol4 se canta con voz modal o de pecho, lo cual influye en la calidad del sonido que producen.⁵

Además de la altura expresada como melodía, a través de la tesitura como rango privilegiado, la "agudeza" de la voz remite también al color o a la cualidad sonora. Es por ello que no basta con constatar lo alto que puede sonar la melodía de determinadas canciones en relación con sus notas, sino que es necesario preguntarse si lo agudo en estos cantantes describe la selección de timbres específicos. Victoria Malawey (2020) entiende el registro vocal como una categoría que combina la altura con la cualidad sonora, ya que no existe una correlación estricta entre el rango de alturas y el modo de fonación utilizado. Por lo tanto, la misma altura puede ser producida mediante distintos mecanismos, lo que redunda en diferencias en la cualidad del sonido y la percepción del timbre. Esta distinción teórica es crucial para entender por qué algunas voces "agudas" de hombres se han asociado en músicas populares del mainstream anglosajón con masculinidades dominantes y no con afeminamiento, como discutía más arriba; y probablemente por qué distintas voces que cantan las mismas notas no provocan la misma sensación de agudeza.

5. De hecho, otro cantante de la escena, como lo es Gepe, también canta el Sol4, pero suele hacerlo con falsete. Si incluimos el falsete, evidentemente, las tesituras se amplían y conducen a otro tipo de examinación. Una mirada más profunda de la "agudeza" de las voces en cuanto notas cantadas dentro de las melodías requiere una investigación acerca de las fórmulas melódicas y las estrategias de vocalización que se ponen en juego. Esa tarea excede este artículo, pero se constata que podría ser una vía sugerente de análisis para el objetivo de comprender la valoración "aguda" de las voces

masculinas de esta escena.

153

Voz precaria, voz vulnerable

Chinoy considera que su voz es un "compendio". En nuestra entrevista, que citaré a continuación, propone un relato biográfico en el que se distinguen tres voces: la del niño, la del cantante punk y la del cantautor. No se trata de una evolución, sino de la puesta en juego de estrategias estéticas específicas.

Respecto a sus inicios como líder de una banda propia bajo el nombre de Chinoy, Mauricio Castillo reconoce que apuntaba junto a su grupo de músicos a una performance que se sostenía en la "pasión", en la energía puesta en vivo más que en la preparación, desde una noción implícita de autenticidad típicamente asociada al rock y que se proyecta hacia la música alternativa y el indie (Bennister 2006). Desde una mirada retrospectiva, mediada por la elaboración discursiva que el artista genera para narrar su carrera, se aprecia que Chinoy apostaba a un ideal según el cual se espera "que el bombo no sobreviva a la tocata, que se rasgue, que la guitarra explote". Se trataba de una performance que valoraba la "espontaneidad" y la "informalidad". Entendiendo que con esta descripción Chinoy adhiere a las estéticas transgresoras del punk-rock, que marcan una continuidad con su pasado en el grupo Don Nadie, manifiesta una disposición a la vocalidad en la que reivindica su falta de adiestramiento, el no haber tomado clases y llegar con dificultad a los agudos. De ahí que se produciría su voz de "gato rabioso", su "voz de insecto".

Pero existe una distancia audible entre su modo de cantar punk y su voz de trovador. En Don Nadie el ámbito melódico suele restringirse a una sexta o séptima, con ocasionales melodías que se extienden más allá de la octava. Asimismo, como notaba más arriba, la nota más aguda no supera el Fa#4. En cuanto a la textura, las canciones del casete de Don Nadie presentan una voz solista acompañada de guitarra eléctrica, bajo y batería, donde en contadas ocasiones una segunda voz dobla la melodía principal subrayando frases relevantes al unísono ("Directo"); añade un breve canto contrapuntístico ("Solo para"); o armoniza siguiendo un comportamiento homorrítmico ("Camino a Bellavista" y "Día de vagos"). Lo cierto es que la voz, en general, se presenta sola y desnuda de efectos, lo que la ubica en una estética sencilla, propia del punk, según la cual se valora una emisión cercana al habla, tomando en cuenta tanto las restricciones del rango vocal como los acentos locales y de clase⁶ (Rapport 2014, 52-53). Es más, en el punk, el rechazo al virtuosismo y la técnica se expresa como una voz que combina grito y canto y que parece floja en altura y carente de precisión rítmica, lo que ha llegado a poner en debate su musicalidad (Gelbart 2011).

Ahora bien, entre el vocalista de Don Nadie y Chinoy las diferencias musicales y performáticas son múltiples, de manera que la precariedad toma ahora otro cuerpo. En cuanto al despliegue melódico, por ejemplo, las canciones del primer disco solista de Castillo presentan dificultades en la relación melodía-texto (numerosos pasajes melismáticos), en el registro (notas largas en el tope de la tesitura) y en la interválica (saltos de cuarta y de quinta), que perfilan un comportamiento vocal desafiante lejos de la pereza y el descuido. Esto se ve, por ejemplo,

-

^{6.} Evan Rapport describe cómo el estilo vocal en cantantes estadounidenses y británicos establece diferenciaciones particulares respecto al modo afroamericano de cantar el blues que está presente de manera imitativa en vocalistas de rock, otorgando significados puntuales al timbre, el rango y el fraseo en consideración de las pertenencias étnicas y geográficas de los músicos.

en los contornos melódicos de algunas de sus canciones más famosas: "Llegaste de flor" y "Klara".⁷



Figura 3 / Extracto de "Llegaste de flor". Pasaje melismático.



Figura 4 / Extracto de "Llegaste de flor". Uso de notas largas agudas.

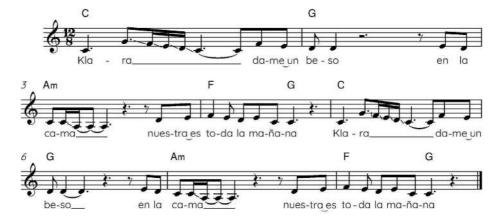


Figura 5 / Extracto de "Klara". Melodía con saltos de quinta y cuarta.

^{7.} Todas las transcripciones musicales incluidas en este artículo fueron realizadas por el asistente de investigación Gabriel Rammsy.

No obstante la complejización melódica, la adhesión a una estética de la precariedad propia del punk se manifiesta en la búsqueda del ruido y la celebración de la imperfección en términos de afinación: "Mientras voy cantando y no voy alcanzando esos agudos fácilmente, empieza a salir esa voz como de gato, como acosado, a gato rabioso, el llanto del gato rabioso; eso me viene también porque vengo de una precariedad", dice Castillo (entrevista 2020). Esa conexión también se comprueba en la recepción por parte de un público más amplio, cuando se le describe en la masiva revista *Qué Pasa* diciendo que su "voz carga con todo el peso de esa electricidad precaria" (Bisama 2009).

Leyendo el sentido que se desprende de la conversación con Chinoy, que sostuvimos cuando preparaba simultáneamente sus últimos tres discos, más que una voz precaria que sería un resultado defectuoso, es claro que se trata de una elección artística que es coherente con la promoción de su persona rockera. Si en sus inicios parecía reinar el descuido, hoy se expresa un interés mayor por cuidar el proceso: "He tratado de meter la voz al bosque intocable. Ponerla en un lugar donde yo pueda cantar y que esté todo bonito, que esté la temperatura para que salga bien, para que todo se oiga. Estoy trabajando mi carrera" (entrevista 2020). Con esto, se consigna una reflexión acerca del grado de control que se espera tener sobre el resultado sonoro, pero también de las implicancias performativas que tiene la aparente espontaneidad de la estética precaria. Ahora, interesa virar hacia el dominio de los elementos grabados, protegiendo a la voz de la exposición que había tenido. De ahí que Chinoy anhele meter a su "voz al bosque de lo intocable".

Siguiendo a Nina Sun Eidsheim (2019), considero que el sonido vocal, con los afectos que suscita, debe examinarse lejos de los supuestos deterministas que presumen una correspondencia entre el tipo de cuerpo y sus posibilidades sonoras. En cambio, haciendo un énfasis en la agencia de quienes cantan, la voz aparece como una expresión de decisiones artísticas, de trabajo y de discurso. Asimismo, recurro a la noción de *genderplay*, algo así como juegos de género, con la que Stan Hawkins (2016) analiza la relación reflexiva entre identidades de género y música pop. Esta noción le permite enfatizar tanto la "actitud" como la "intención" de vocalistas, quienes mediante la grabación ponen en juego sus personas artísticas y su idiolecto musical. Estas perspectivas subrayan la creatividad y la naturaleza constructiva y productiva de las propuestas musicales. Para comprender las valoraciones de Chinoy, me interesa entender los procesos de elaboración de una voz deliberadamente diferente, no solo en la altura absoluta de sus notas, sino sobre todo en la producción de su timbre y la expresión de lo que llamaré una *performance de la vulnerabilidad*.

La asociación entre una masculinidad "diferente" y la vulnerabilidad no es nueva, y podemos encontrarla en el campo musical, por ejemplo, en el análisis que Alejandro L. Madrid (2016) ha desarrollado en torno a la balada romántica. Este género, "con su trama extremadamente sensible también presenta una masculinidad un tanto vulnerable" (62), sin que por ello se subvierta del todo la heteronorma ni los idearios del machismo. Mientras Madrid grafica esta masculinidad vulnerable, primero, a través de discursos de machos que se victimizan en repertorios tradicionales mexicanos y, luego, en la carrera emblemática de Juan Gabriel (quien lograría interpelar a la fanaticada femenina mediante la expresión de su sensibilidad y sufrimiento), lo que propongo para este cantante chileno es que su presentación como alguien que abraza la precariedad y que se ubica al margen del mainstream, corrobora en parte su preferencia por una imagen frágil que podría llegar a contestar la presentación dominante de la masculinidad y su poder corriente. Del mismo modo, su vulnerabilidad se configuraría

mediante la exhibición de su cuerpo con la heterogeneidad de sus ruidos, más que en las narrativas específicas de sus canciones.

Voz extra-humana, voz híper-humana

A Chinoy se le presenta a veces como una voz inconfundible (Click Cultural s.f.). Algunos se apresuran y la caracterizan como andrógina (Saavedra s.f.), mientras otros la asocian al sonido de un cuchillo (Lehuedé 2008). Pero es el propio Chinoy quien lo ha puesto en estos términos, "soy un ser extraño con voz de bicho enigmático" (Duarte s.f.), agregando que su "voz de insecto extraterrestre" es portadora de mágicos poderes (Lehuedé 2008).

La mayoría de estas descripciones fueron publicadas antes del primer disco de estudio de Chinoy, *Que vengan los dragones* (2009), lo que permite presumir que sus auditores le habían escuchado en vivo y a través de grabaciones informales. No obstante, es posible cotejar en las pistas de su álbum debut cómo habría sonado esa voz extra-humana. El devenir animal aludido a través de las imágenes fantasiosas que mezclan bichos con seres espaciales comporta, sin duda, un recurso metafórico cargado de simbolismo. Aun así, no habría que desestimar los aspectos sonoros que pueden proyectarse a partir del zumbido de un insecto, pues, de hecho, el timbre de Chinoy se nutre de una pronunciación peculiar de ciertas consonantes que resuenan en frecuencias agudas. Por ejemplo, su /s/ adopta matices anglicanizantes al acercarse su pronunciación a la manera en la que esa letra se pronunciaría en la palabra inglesa pleasure (placer); es decir, con [ʃ]. Esto, en el contexto de la canción chilena, reviste alto interés, ya que se conoce la tendencia en el habla chilena al debilitamiento de la fricativa alveolar sorda (Bros 2013), rasgo también ostensible en cantantes locales, aunque desconozco estudios específicos de voz cantada en este ámbito. La opción de Chinoy contesta a la norma local; se distingue mediante una pronunciación más plena.

Esta manera de pronunciar la /s/ sugiere un campo de indagación que conecta el sonido vocal con las identidades sexo-genéricas mediante nuevas asociaciones, que también se construyen a partir de comportamientos fonéticos específicos en el canto. En esta dirección, un estudio lingüístico aborda la percepción de una conexión entre modos localmente poco comunes de pronunciación de la /s/ con la atribución de orientación sexual gay a los hablantes varones (Maker y Munson 2012), lo que señala que la sonoridad de la voz, no solo su altura, puede acarrear connotaciones de orientación sexual y que, más específicamente, existen antecedentes que conectan en particular el sonido que realiza Chinoy con cierta percepción de "afeminamiento". No es posible afirmar de manera rotunda que esto opere en las audiencias chilenas ni sostener que tal tipo de escucha respalde las descripciones del periodismo, mas sí es posible y necesario poner en relieve la potencial participación de otros rasgos vocales en la configuración de identidades sexo-genéricas.

Paula Miranda lo describe así: "Esta voz que es ruido en la voz, se complementa con una pronunciación fuerte y marcada de las "s", a lo que se viene a agregar un importante uso de exclamaciones, sonidos guturales y onomatopeyas, que sirven para remarcar y profundizar ciertas emociones y temperamentos" (2013, 195). Toda esta plétora de sonidos corporales, como argumentaré más adelante, posibilita una audibilidad poco corriente del cuerpo del varón desde la perspectiva de una masculinidad dominante.

En sus primeras grabaciones de estudio, la exageración de las eses reverbera en un sonido brillante que, heurísticamente, podemos conectar con el zumbido de un insecto. Al mismo tiempo, la utilización de resonadores nasales para la producción de un timbre brillante provoca que la melodía, que se ubica en una zona comparativamente alta, se perciba aún más aguda. Aquí confluyen entonces distintos elementos sonoros para la emergencia de un sonido singularmente "agudo". Pero más allá de la analogía, lo que me interesa destacar es la evidente búsqueda de un color, de una cualidad sonora, mediante la exploración de lo que las consonantes (y ya no solo las vocales con su altura determinada) pueden generar.

Además de la configuración del timbre agudo, la búsqueda de fraseos y pronunciaciones poco convencionales se expresa más puntualmente en la prolongación de consonantes al final de ciertas frases musicales, como en la canción "Que salgan los dragones" en que alarga la /l/ en los segundos 01:41 y 01:43. Esto se inscribe en un tratamiento plástico de los sonidos y de la concepción rítmica, donde se estiran o acortan las sílabas. Por ejemplo, al final de la canción "Llegaste de flor", luego de variar considerablemente la melodía con adornos *blueseros*, deja caer completamente la entonación de la última palabra, provocando una sensación de elasticidad. Lo mismo ha sido notado por Miranda, quien destaca el "alargamiento de algunas vocales, finales o intermedias, para captar la atención sobre algunos semas específicos". Según la autora, esto forma parte de los recursos de la voz que precisamente generan comentario crítico: "De hecho, casi el único argumento de sus 'detractores' es este particular trabajo de su voz" (Miranda 2013, 197).

Por otra parte, tanto en su performance de estudio como en la que realiza en vivo, se nota una ruidosa respiración que forma parte del ritmo con el que se articula la vocalización. Sincronizada con una exigente ejecución de la guitarra, premunida de rasgueos y floreos de reminiscencia flamenca y un ímpetu del punk nunca abandonado, el esfuerzo es presentado e integrado en la propuesta sonora. El ruido de la inhalación, que podría aparecer como una intrusión a la melodía, muestra sonidos vocales guturales que hacen presente al cuerpo. En la exhalación, durante la vocalización cantada, también se observan matices específicos en el uso de voz aireada y susurrante. Esta última, combinada con la pronunciación arriba descrita, también permite esbozar un sonido erotizante, que bien puede explicar la percepción de la voz singular de Chinoy como una que enciende las alarmas frente a las normas binarias de identidad de género. Esta notoriedad del aire, que recuerda la vitalidad del cuerpo, ha estado también asociada a otros discursos de género en torno a las voces masculinas y su supuesta falta de virilidad, como en el caso del crooning (McCraken 2016); pero en otros contextos, también el aire y el susurro, junto con gruñidos y otros ruidos, aparecen como evidencia corporal en el marco de performances vocales queer, en las que destaca la utilización de la voz más allá de lo comúnmente esperado (Jarman-Ivens 2011). Es más, tratándose de un elemento convencionalmente asociado a la voz femenina, la voz aireada es incluso mencionada como recurso para la transición de género en personas trans para "alcanzar un sonido de mujer" (Pennington 2022).

La confluencia de sonidos disímiles es la que provoca una extrañeza en la escucha, como evidencia una nota periodística titulada sugerentemente como "El muchacho y su ruido". Allí, apuntan a su identidad de género recurriendo a tópicos de la femineidad, como la irracionalidad y la vulnerabilidad corporal: "Ah, y está su voz, que es aguda, casi de mujer, que pronuncia letras indescifrables y que canta como si se quebrara. Una voz que no cabe en ese cuerpo esmirriado y que no se corresponde con esa cara de alien de ojos claros" (Bisama

2009). Aquí se articulan la altura (una vez más) con la pronunciación y con la fragilidad, añadiendo una evaluación de la aparente falta de correspondencia entre lo que suena y lo que se ve como cuerpo.

Estética vocal en juego

Más allá de la caracterización sonora y performática de la voz de Mauricio Castillo, donde he reparado en la tesitura, la interválica, la respiración, la pronunciación de consonantes y la predominancia de un color nasal, un análisis enfocado en las estrategias vocales que despliega en cada canción pone en relieve las decisiones artísticas y articula el objeto voz con realizaciones emergentes, es decir, que permite observar la materialización de la voz en las performances específicas.

Tomo como ejemplo la canción "De loco medieval", incluida en el segundo álbum de estudio de 2015 y que ha sido recientemente analizada por Alejandro Figueroa en un artículo que destaca aspectos rítmicos, tímbricos y dinámicos del acompañamiento instrumental, relacionando el tempo rápido con la rabia y el "paisaje sonoro" con "la dureza y caos del mundo social chileno de las grandes ciudades". Así, busca conectar la pieza con el contexto sociopolítico y agrega: "Articulado con la letra se connota una urgencia, una necesidad vital de salirse de ese entorno, de no anclarse a esa realidad contemporánea que describe y que rechaza" (Figueroa Bustos 2021a, 50). Este autor caracteriza la performance de otros vocalistas de la escena indie de la siguiente manera: "en la mayoría de las canciones analizadas se oye ni muy fuerte ni muy suave, con un rango de modulación medio, lo que comunica emocionalidad pero una controlada, que nunca se desborda por lo que está cantando" (Figueroa Bustos 2021a, 48) lo que, como bien indica el mismo autor, no se observa ni en Chinoy ni en otro cantante como Manuel García. De hecho, el análisis vocal de "De loco medieval" revela un manejo minucioso de las variaciones tímbricas con fines expresivos, así como de una amplia paleta de matices.

Si nos basamos en la definición de registro vocal según Malawey (2020), explicada más arriba, salta al oído una cuestión clave en el estilo de canto de Chinoy: el timbre que construye para su voz modal (corrientemente llamada de pecho) no dista ostensiblemente del timbre de su voz de cabeza. Si bien este fenómeno podría explicarse por la búsqueda de una homogeneidad de sonido que tiende a atenuar la transición de uno a otro registro (muy importante en la convención de canto docto occidental) sería apresurado asumir que exista una intención por parte de este cantante de ocultar el mecanismo de su cuerpo evidenciado por el passaggio o "pasaje" (Feldman 2019). En efecto, como he discutido hasta aquí, distintos ruidos sobresalen en su performance haciendo notar, precisamente, que hay un cuerpo que ejecuta y que resuena.

Por el contrario, la presentación de esta similitud tímbrica entre sus registros pone de manifiesto la exacerbación de frecuencias agudas en las notas más altas cantadas con voz modal y el desarrollo de una técnica que permite a Chinoy fortalecer el sonido de su voz de

8. Este rasgo podría considerarse similar a la caracterización vocal del registro operático de "tenor altino", cuya descripción actual indica "A very high tenor voice, capable of moving into treble regions, supposedly without using falsetto" (*Grove Music Online* 2002). En esta definición llama la atención la observación de una "supuesta" ausencia del falsete, dando a entender que esta no se da por sentada.

cabeza, que en las notas más bajas adquiere una robustez poco común. De hecho, si remitimos a la historia del falsete como voz falsa, encontramos la connotación de "falta de", de vacuidad e incompletud, relacionada con la ligereza del timbre y con la tendencia a imitar una voz no propia (Clarke 1999). Cuando aparece en las zonas centrales de las canciones, y con texto, el falsete de Chinoy suena especialmente potente y puede llegar a confundirse fácilmente con su otro registro.

Ahora bien, cuando aparece de manera ornamental, en interludios y finales, o en variaciones melódicas sobre el tema principal, el falsete es distintivo y juega un rol que asemeja al resto de los instrumentos. Un ejemplo de esto se ve en la Figura 6, donde es posible distinguir que las zonas de mayor intensidad se encuentran en los primeros parciales armónicos, sin prácticamente activar frecuencias por sobre los 1.500 hertz. Esto se manifiesta, tímbricamente, en un color ligero, lo que se complementa con la ausencia de vibrato y la aparente búsqueda de un sonido limpio y cristalino.

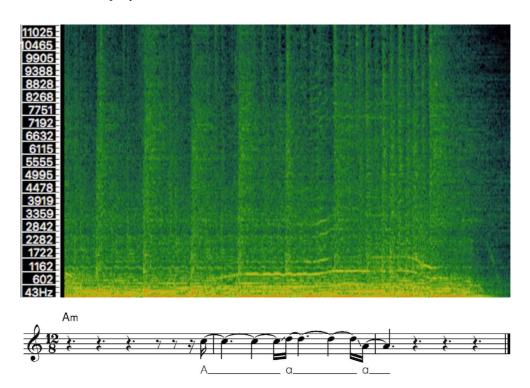


Figura 6 / "De loco medieval" (4:05-4:13). Falsete.

En cuanto a la voz modal, en el espectrograma de la Figura 7 pueden verse tres motivos, donde cada final muestra una diferente energía puesta en los armónicos superiores. El primero muestra el timbre más habitual en Chinoy, con bastante cuerpo y sonido nasal, y una caída en la última nota (Mi4), gesto típico en varias canciones. Luego, el segundo motivo termina con un timbre similar y un tratamiento de la sílaba que enfatiza un diptongo también habitual. Finalmente, la última frase termina (Fa4) con un sonido mucho más ligero y "destimbrado", evidente en los parciales armónicos que muestran actividad, a lo que añade un vibrato veloz mientras mantiene la nota (Mi4) sin dejarla caer. Esta voz susurrante es la que describía más arriba con su potencial erotizante.

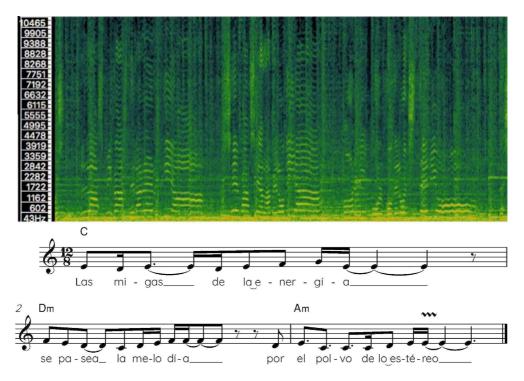


Figura 7 / "De loco medieval" (2:48-2:56). Variaciones tímbricas.

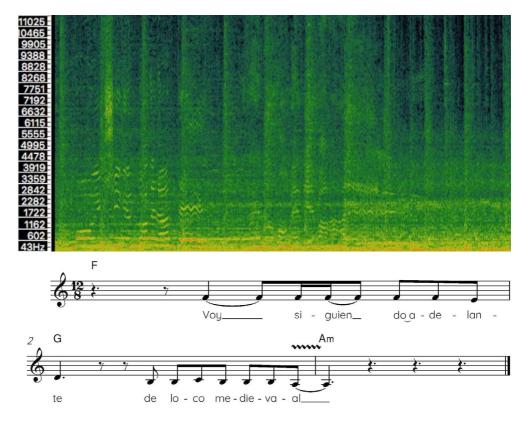


Figura 8 / "De loco medieval" (3:25-3:32). Ornamentación y gruñido.

En otra sección de la misma canción, mostrada en la Figura 8, notamos ornamentaciones como el uso de un vibrato corto e intenso al final de una frase. En la siguiente, la voz gruñe, enfatizando a través del ruido las notas más graves. El gruñido, una vez más, aparece como parte de la paleta de comportamientos vocales susceptibles, junto a otros gestos, de percibirse como *queer*.

En esta canción, como en muchas otras, Chinoy incluye en la versión masterizada de su grabación una respiración intensa, cuyo ritmo complementa al de la parte vocalizada. La clara intención de conservar el sonido de la inhalación apunta a la exhibición de un cuerpo precario y, en los términos que he propuesto, a una performance de la vulnerabilidad que dialoga, de un modo u otro, con la percepción de una voz "afeminada". Con esto se toma en cuenta una percepción de la performance de género que no solamente se construye a partir de asociaciones deterministas de lo que los cuerpos sexuados pueden y deben hacer, sino también mediante concepciones fundantes de la división normativa de los roles de género, según la cual se atribuye al varón el control y a la mujer la pasividad. De esta manera, es posible sostener que la atribución de una cualidad andrógina o femenina a la voz de Chinoy apunta a una variedad de elementos más allá de la altura, incluyendo el timbre agudo y la presencia de sonidos brillantes con la exageración de vocales, así como de un cuerpo sonoro expuesto en su heterogeneidad.⁹

Juegos de género

Siendo consciente de la impresión que genera, Mauricio Castillo juega con las posibilidades de su aparato y enfatiza sonidos extravagantes, asumiendo una variedad de imágenes como propias. Este *genderplay* involucra, precisamente, explorar los límites de su identidad de género como persona pública. "Yo, cuando canto, también expreso mi mujer y lo he sentido. Hay veces en que tomo frases y fraseo como una mujer, como si yo fuera una mujer también, entonces es una mezcla", explicó en nuestra entrevista. Para Chinoy su voz es una "ficción": "Está una voz delirante como con tinte de ser la voz de un bicho, un insecto raro, de un gato, de una voz como de mujer, también".

Para entender los alcances performativos de esta ficción vocal, vale la pena acudir al análisis que Philip Auslander (2015) ha desarrollado en torno al glam rock y sus vocalidades "inauténticas". A diferencia del rock psicodélico (y yo diría por extensión el rock a secas) cuya efectividad de la performance radica en la puesta en escena de la autenticidad propia de la persona del músico (una autopresentación), el glam rock opera poniendo en acto "un mundo como si", elaborado sobre posibilidades hipotéticas que no deben entenderse como una afirmación de la realidad del mundo fuera del escenario. En particular, la performance de género, conocida en el glam rock por su desafío a las normas binarias sexo-genéricas y caracterizada por su teatralidad, permite el despliegue de una variedad de identidades, sin que ellas coincidan necesariamente con aquella atribuida al performer. A través de la voz, según Auslander, algunos vocalistas consiguen explorar personajes insólitos, moverse entre ellos sin el deber de guardar coherencia y sin que se ponga en tela de juicio, al menos de manera

^{9.} Esta corporalidad es también enfatizada en algunas letras de canciones, como en "Vamos los dos", donde, según Paula Miranda, "el yo masculino se fragiliza", ofreciéndose "pleno y concreto, sublime y a la vez plenamente material" (2013, 197).

ostensible, el género ni la identidad sexual de quien performa. Además, el glam ofrece una diversidad de masculinidades, eximiéndose de conformarse a un modelo único.

En Chinoy, en muchos sentidos alejado del glam, se identifica una estética que entrecruza eficazmente aspectos del rock de apariencia más hirsuta con la sofisticación de una performance del "como si", aquella que le permite incorporar en su voz a la "mujer", al "insecto" y al "gato rabioso" a conciencia. Sin embargo, a diferencia de la claridad artificial del glam, la performance de Chinoy, aun en su extravagancia sonora, devuelve la pregunta hacia su persona real íntima y no simplemente a su persona musical pública ni los personajes de sus canciones. ¹⁰ Como apunta Paula Miranda "esta voz no es una entelequia ni una reliquia, es su propio cuerpo, es también su sangre, su aliento, su lengua, su diente, su grito" (2013, 201).

En la escena indie, que también comporta una estética, se valoran algunos elementos comunes con el punk: baja fidelidad, adopción de formas simples, apariencia de falta de pretensión (Dolan 2010) y con la cantautoría: puesta en escena austera, con poco movimiento y escasa efusividad (Auslander 2020). De ahí que una caracterización local considera las voces indies chilenas poco intensas emocionalmente, como dije más arriba (Figueroa 2021a). Aun cuando Chinoy se ubica en esta escena, su propuesta estética desborda la austeridad del punk y del indie y abraza aspectos teatrales que podrían emparentarse con el glam u otras formas del pop más "artificiosas". ¿Cómo interpretar entonces los sentidos de su performance construida sobre un "compendio" punk-indie-glam con su multiplicidad de voces y sentidos?

Lo que Philip Auslander ha argumentado en su reciente artículo sobre *musical personae* es que, más útil que generar un *continuum* entre dos polos, uno con prácticas musicales en las cuales la persona que performa se "autopresenta" en escena (como el rock y la cantautoría), y otro polo con performances en las cuales la persona "representa un personaje" (como el glam), es necesario comprender que cualquier tipo de performance, incluso aquella que aparenta total autenticidad y transparencia, comprende algún grado de ficción. Y, por el contrario, la presentación de personajes ficticios implica también la revelación de aspectos propios de quien performa (Auslander 2020). Más que colocar a Chinoy en uno u otro polo del espectro, conviene entonces observar cómo se empalman percepciones acerca de su persona privada, su persona musical y sus personajes, mediadas por el grado de teatralidad de su performance, pero también por la puesta en juego de sonidos y materialidades que hacen tambalear las convenciones no solo musicales, sino también culturales. Por ello es que la voz –esa voz aguda y desconcertante– funciona como pivote para la interpretación de una performance que excede los límites estrictos de la representación artística.

Ante tal encrucijada estilística es que se vuelve relevante recordar que las apreciaciones de la performance musical en términos de identidades de género (gender) se encuentran articuladas por convenciones específicas de género musical (genre). En su reciente libro sobre masculinidades pop, Kai Arne Hansen (2021), enfatiza que las performances de género en la música no solamente reflejan, sino que también construyen modos de ser en la sociedad. Adhiere entonces a una lectura de las músicas como expresiones que exhiben comportamientos posibles mientras que ocultan otros, pero donde todavía es posible contestar ciertas normas sin por ello desestabilizar el orden social. Tomando en cuenta que las masculinidades se

^{10.} Esta división entre tres personas musicales (*musical personae*) proviene de un influyente artículo de Philip Auslander de 2006, cuyo concepto ha sido recientemente actualizado por el mismo autor (Auslander 2020).

construyen, en la música popular, en la interacción entre diferentes elementos (sonoros, visuales, performativos), Hansen advierte que los posicionamientos de género pueden, de hecho, ser contradictorios; reafirmar y contestar la inequidad de género al mismo tiempo.

No obstante, la misma insistencia en esta cualidad "desconcertante" de la voz, acompañada a menudo de descripciones favorables acerca de sus composiciones y ejecución, termina por franquear un horizonte de lo admisible para un varón presuntamente cis a quien no se le cuestiona ni comenta su orientación sexual, sino su comportamiento e identidad de género. En ese sentido, siguiendo a Amanda Weidman (2021), los procesos de reglamentación vocal por los que atraviesan la performance y la recepción de Chinoy habilitan la presencia pública de voces divergentes, sin por ello omitir las fricciones que siguen generándose en relación con las expectativas dominantes de cómo debe sonar una voz de hombre.

La gran cantidad de comentarios emanados desde el periodismo y la crítica especializada que recalcan lo extraordinario de su voz, y más particularmente su conexión con lo femenino, da cuenta de una ansiedad acerca de las voces posibles, de la presunta correspondencia entre lo que suena y lo que se ve. Dicha ansiedad, la implicación afectiva de quienes describen la voz de otro responde a la naturaleza dialógica de la voz, que no puede prescindir de una escucha. Notoriamente, la interpretación de la performance de género de un cantante como Mauricio Castillo no puede explicarse exclusivamente a través de un análisis de lo que suena, sino que es necesario atender a lo que se escucha, a cómo se escucha. En ese sentido, parece central subrayar que el cuestionamiento (o la potencial celebración) de su masculinidad divergente remite a la evaluación que otros varones realizan de ella, posiblemente porque su voz los interpela. Tal vez, como dice Juan Bautista Branz (2017), porque la eficacia del modelo hegemónico masculino "dispone de mecanismos presentados como biológicos", y las "estructuras de percepción, pensamiento y acción" que lo configuran se encuentran naturalizadas: "no nos damos cuenta [de] que ni siquiera nos damos cuenta" (Branz 2017).

En específico, la cualidad aguda (en notas y timbre) opaca la diferenciación estricta entre varones y mujeres, cuya exageración habitual es fundamental para la instalación de masculinidades dominantes. En efecto, como ha observado Norma Fuller (2012), estas reposan en la negación de las abundantes similitudes entre varones y mujeres para radicalizar una concepción binaria de las identidades de género. Lo femenino aparece allí como lo abyecto, como el límite de lo masculino. Pero, por otra parte, la configuración de la masculinidad –detentora de poder y virilidad – pasa por un proceso de completud: la hombría se alcanza cuando el varón deja de ser niño, dice José Olavarría (2001), de manera que el desarrollo de una voz suficientemente masculina implica "superar" la voz aguda del infante. Es por ello que la mantención –o más bien el cultivo – de una voz deliberadamente aguda lleva al límite el reconocimiento de lo masculino, especialmente al reflejarse en la escucha de otro.

Cierre

En este artículo, la exploración de voces agudas mediante la pregunta por otras masculinidades está lejos de instalarse desde la premisa de una supuesta "crisis de la masculinidad" dominante. Como bien argumenta Francis Dupuis-Déri (2012), la idea bastante extendida de que el modelo hegemónico de identidad masculina atraviesa un estado de debilitamiento, no da cuenta de la permanencia de estructuras y prácticas patriarcales y pasa a responder,

más o menos reflexivamente, a discursos antifeministas, en busca de la restauración de un sitio de dominación. No obstante, sí adhiero a las indagaciones recientes en masculinidades divergentes que, lejos de disputar la atención que los feminismos vienen conquistando para las mujeres, alumbren otras "masculinidades vividas" (Storey 2001, 222). En el contexto de potentes transformaciones impulsadas por los feminismos contemporáneos es necesario examinar la potencialidad de formas de vivir la masculinidad percibidas como cambios positivos, sin olvidar las tensiones que estas figuraciones públicas activan (Hansen 2021).

He examinado cómo la percepción de la voz de Chinoy en su singularidad ha conllevado la proliferación de descriptores que conectan aspectos sonoros de su voz con rasgos identitarios. El primer paso de esta examinación ha sido contestar cualquier supuesta obviedad entre la voz aguda y la identidad femenina, andrógina o falta de masculinidad, revisando a través de bibliografía especializada cuáles son algunos de los argumentos principales que establecen tal vínculo y mostrando cuán crucial es la lectura y escucha contextualizada del mismo.

En segundo lugar, he recurrido al análisis auditivo de algunas canciones y la representación gráfica mediante pentagramas y espectrogramas, junto con una interpretación propia de las performances que dialoga con fuentes hemerográficas y una entrevista en profundidad con el cantante. Con ello, he procurado diversificar los elementos sonoros sometidos a escrutinio para explorar cómo la efectiva circulación de ideas acerca de la singularidad vocal de este cantautor y su performance de identidad moviliza no solamente la altura, sino también la cualidad sonora como timbre, la pronunciación, la respiración y el ruido. Estos elementos, devuelven la atención a la performance de género, pero esta vez no desde el supuesto de una característica dada, sino desde las estrategias propias que el artista lleva a cabo para vehiculizar ciertas imágenes de sí mismo.

Estas estrategias, que he calificado desde la idea de una "performance de la vulnerabilidad", legitiman comportamientos que posiblemente se asocien a otras masculinidades: la exhibición de la materialidad del cuerpo para personificar múltiples voces extravagantes. Este artículo ha indagado específicamente en la dimensión de género de dicha performance, pero es del todo posible que un estudio que aborde otras dimensiones que interseccionan –como la clase social– arroje valiosas interpretaciones acerca de la estética precaria en Chinoy.

Ahora bien, aun diversificando los parámetros con los que se asocian habitualmente las voces masculinas, estas performances se sustentan en un *ethos* rockero (ya sea punk, ya sea indie) que le permite navegar a través de diversas "personas" aun resguardando la integridad de su subjetividad. Al fin y al cabo, la expresión de esta masculinidad vulnerable no busca resquebrajar las distinciones sexo-genéricas ni desmantelar la heteronorma que afecta las percepciones de su trabajo, sino constatar algunas fisuras. De ahí que, como se expresaba en la cita introductoria, esta voz genera reacciones extremas, jamás indiferencia.

Bibliografía

Auslander, Philip. 2020. "Musical Personae revisited". En *Investigating Musical Performance*, editado por Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi y Marco Lutzu, 41-55. Londres: Routledge.

- ______. 2015. "Voix inauthentiques. Inflexion et mélange du genre avec Bryan Ferry et Roy Wood". En *Glam rock: La subversion des genres*, 175-226. Traducción de Alexandre Brunet y Christophe Jaquet. París: La Découverte.
- Bennister, Matthew. 2006. "Loaded': Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities". *Popular Music* 25 (1): 77-95.
- Bisama, Álvaro. 2009. "Chinoy: el muchacho y su ruido". *Revista Qué Pasa*, 28 de noviembre. Acceso: 12 de junio de 2021. https://www.latercera.com/revista-que-pasa/6-1554-9-chinoy-el-muchacho-y-su-ruido/.
- Branz, Juan Bautista. 2017. "Masculinidades y ciencias sociales: una relación (todavía) distante". *Descentrada* 1 (1), e006. Acceso: 20 de julio de 2021. https://www.descentrada. fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe006/7974.
- Bros, Karolina. 2013. "La aspiración y la pérdida de /s/ en el español de Chile como ejemplo de opacidad". *ONOMÁZEIN* 28: 56-71.
- Carreño, Rubí. 2013. Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Click Cultural. s.f. "La voz inconfundible de Chinoy" [Video]. Acceso: 3 de junio de 2021. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=r-DGjkFU-zU.
- Clarke, Eric F. 1999. "Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey". *Music Analysis* 18 (3): 347-374.
- Contreras, Marcelo. 2021. "30 voces únicas de la música chilena". *La Tercera*, 2 de junio. Acceso: 3 de junio de 2021. https://www.latercera.com/culto/2021/06/02/30-voces-unicas-de-la-musica-chilena/.
- Cooperativa. 2016. Chinoy se presentará gratuitamente este domingo en la USS. *Cooperativa*, 9 de junio. Acceso: 9 de junio de 2021. https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/chinoy-se-presentara-gratuitamente-este-domingo-en-la-uss/2016-06-09/205543.html.
- Dolan, Emily. 2010. "This Little Ukulele Tells the Truth: Indie Pop and Kitsch Authenticity". *Popular Music* 29 (3): 457-469.
- Duarte, Alfredo. s.f. "Chinoy: soy un ser extraño con voz de bicho enigmático". *Lo Mío Es.* Acceso: 9 de junio de 2021. https://lomioes.com/enredados/musica/chinoy-soy-un-ser-extrano-con-voz-de-bicho-enigmatico.
- Dupuis-Déri, François. 2012. "Le Discours de la 'crise de la masculinité' comme refus de l'égalité entre les sexes: histoire d'une rhétorique antiféministe". *Recherches Féministes* 25 (1): 89-109. Acceso: 1 de septiembre de 2020. Doi: https://doi.org/10.7202/1011118ar.

- Egnen, O. 2012. "Chinoy: 'Hay locos que se salvan del manicomio y se transforman en poetas'". *U De Santiago al Día*, 9 de mayo. Acceso: 9 de junio de 2021. http://158.170.66.14/diarioUAD/index.php?option=com_content&view=article&id=6775:chinoy-qhay-locos-que-se-salvan-del-manicomio-y-se-transforman-en-poetasq.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. The Race of Sound. Listening, Timbre and Vocality in African American Music. Durham, NC: Duke University Press.
- Fast, Susan. 2014. "Rock". En Grove Music Online. Acceso: 4 de julio de 2021.
- Feldman, Martha. 2019. "Voice Gap Crack Break". En *The Voice as Something More. Essays toward Materiality*, editado por Martha Feldman y Judith T. Zeitlin, 188-208. Chicago: University of Chicago Press.
- Figueroa Bustos, Alejandro. 2020. "La construcción mediática del músico y su producción como política: el rol de la prensa especializada chilena en el encuadre de los músicos independientes (2014-2018)". *Contrapulso* 2 (1): 64-82.
- _____. 2021a. "Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas indie (2005-2018)". *Estudios Avanzados* (35): 41-54.
- ______. 2021b. "Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)". *Comunicación y Medios* 30 (44): 56-67. Acceso: 6 de julio de 2021. Doi: http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2022.60801.
- Figueroa Rodríguez, Gerardo. 2017. "La enfermedad de los ojos': Chile, nuevo paraíso del pop en versión de Carolina León". En *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura Manual para (in)disciplinados*, editado por Rubí Carreño, 309-318. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Fuller, Norma. 2012. "Repensando el machismo latinoamericano". Masculinity and Social Change 1 (2): 114-133. Acceso: 15 de julio de 2021. Doi: http://dx.doi.org/10.4471/ MCS.2012.08.
- Gelbart, Matthew. 2011. "A Cohesive Shambles: The Clash's 'London Calling' and the Normalization of Punk". *Music & Letters* 92 (2): 230-272.
- González, Juan Pablo. 2011. "Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (751): 937-946.
- González, Patricio y Sebastián Redolés, coords. 2019. Valparaíso, puerto de músicas: estudio preliminar para una historia de la música de Valparaíso. Valparaíso: Valparaíso Creativo.
- Grove Music Online. 2002. "Tenor altino (opera)". En *Grove Music Online*. Acceso: 5 de agosto de 2022.
- Hansen, Kai Arne. 2021. Pop Masculinities: The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music. Nueva York: Oxford University Press.

- Hawkins, Stan. 2016. Queerness in Pop Music Aesthetics, Gender Norms, and Temporality. Abingdon: Routledge.
- Jarman-Ivens, Freya. 2011. Queer Voices Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Lehuedé, S. 2008. "La voz de los que sobran". *Revista Paula*, 11 de agosto. Acceso: 9 de junio de 2021. https://www.latercera.com/paula/la-voz-de-los-que-sobran/.
- Madrid, Alejandro L. 2016. "Más que 'tontas canciones de amor': Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s". En *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*, editado por Martha Ulhoa y Simone L. Pereira, 47-69. Río de Janeiro: Letra e Imagem.
- Maker, Sarah y Benjamin Munson. 2012. "The Influence of /s/ Quality on Ratings of Men's Sexual Orientation: Explicit and Implicit Measures of the 'Gay Lisp' Stereotype". *Journal of Phonetics* 40 (1): 198-212.
- Malawey, Victoria. 2020. A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice. Nueva York: Oxford University Press.
- Manero Serna, Luis. 2017. "Conversación con Chinoy: Lo infinitamente invisible". *Periódico de Poesía* 104, noviembre. Acceso: 15 de julio de 2021. http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4932-no-104-entrevista-chinoy.
- Martínez, Silvia. 2003. "Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal". *Dossiers Feministes* 7: 101-117. Acceso: 15 de julio de 2021. https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472.
- McCracken, Allison. 2015. *Real Men Don't Sing. Crooning in American Culture*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Meizel, Katherine. 2011. "A Powerful Voice: Investigating Vocality and Identity". *Voice and Speech Review* 7: 267-274. Acceso: 22 de julio de 2021. Doi: https://doi.org/10.1080/232 68263.2011.10739551.
- Miranda, Paula. 2013. "La (sub)versión artística de Chinoy y algunos de sus diálogos con Violeta Parra y Víctor Jara". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Special Issue 5: 187-202.
- Olavarría, José. 2001. "Invisibilidad y poder. Varones de Santiago de Chile". En *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*, editado por Mara Viveros, José Olavarría y Norma Fuller, 153-265. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pennington, Stephan. 2022. "Transgender Passing Guides and the Vocal Performance of Gender and Sexuality". En *The Oxford Handbook of Music and Queerness*, editado por Fred Everett Maus y Sheila Whiteley, 237-275. Oxford University Press.

- Pino-Ojeda, Walescka. 2020. "Resisting Neoliberal Totality: The 'New' Nueva Canción Movement in Post-Authoritarian Chile". *Popular Music and Society* 44 (2): 1-18.
- Prévost-Thomas, Cécile y Hyacinthe Ravet. 2007. "Musique et genre en sociologie". *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés* 25: 175-198. Acceso: 22 de julio de 2021. Doi: https://doi. org/10.4000/clio.3401.
- Rapport, Evan. 2014. "Hearing punk as blues". Popular Music 33 (1): 39-67.
- Saavedra, Luis Felipe. s.f. "Chinoy". *Música Popular*. Acceso: 21 de julio de 2021. https://www.musicapopular.cl/artista/chinoy/.
- Storey, John. 2001. Teoría cultural y cultura popular. Barcelona: Octaedro UEB.
- Val, Fernán del y Héctor Fouce. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 4 (1): 58-72. Acceso: 21 de julio de 2021. Doi: http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105.
- Viñuela, Laura. 2003. La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología. Oviedo: Ediciones KRK.
- Weidman, Amanda. 2021. Brought to Life by the Voice. Playback Singing and Cultural Politics in South India. Oakland: University of California Press.

Entrevista

Entrevista de Mauricio Castillo con Laura Jordán González, videoconferencia, 31 de julio de 2020.

R

Resonancia de bronces. Organizaciones y maestros de música en La Tirana (1970-2000)¹

Alberto Díaz Araya

Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá albertodiaz@academicos.uta.cl

Nicole Cortés Aliaga

Programa Magister en Historia, Universidad de Tarapacá nicolcortesaliaga@gmail.com

Jean Franco Daponte

Investigador de la Universidad de Tarapacá fdapontea@academicos.uta.cl

Jaime Antezana Llanes

Investigador de la Universidad de Tarapacá andres_jaime_20@msn.com

Resumen

Las bandas de bronces son una de las expresiones musicales más representativas de las festividades del norte de Chile. Con su aparición a inicios del siglo XX, paulatinamente toman protagonismo en el contexto de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, y a partir de 1970, surge un movimiento que las convierte en un símbolo de las sonoridades que representan a las tradiciones nortinas. Este artículo aborda el desarrollo histórico y musical de las bandas entre 1970 y 2000, focalizando el análisis en los músicos nortinos que asumieron el rol de maestros al interior de las bandas, amplificando el repertorio coreográfico de los bailes religiosos y eventos, incorporando lectoescritura musical y sistemas de aprendizaje que artícularon estilos musicales de incidencia tanto en el Santuario como en las ciudades nortinas.

Palabras clave: norte de Chile, banda de bronces, La Tirana, bailes religiosos, maestros.

Resonance of brass bands. Organizations and music teachers in La Tirana (1970-2000)

Abstract

Brass bands are one of the most representative musical expressions of the festivities of northern Chile. Appearing at the beginning of the 20th century, they gradually gained

^{1.} Artículo resultado de los proyectos FONDECYT nº 1181844, nº 3220406 y UTA Mayor 5810-22.

prominence in celebrating the Virgen del Carmen in La Tirana. From 1970 they became a symbol of the music representing the traditions of the north of Chile. This article focuses on the historical and musical development of the bands between 1970 and 2000. It analyzes the northern musicians who assumed the role of teachers within the bands, enriching the choreographic repertoire of the religious dances and events, incorporating musical literacy and learning systems that articulated musical styles of significance in the Sanctuary and northern cities.

Keywords: North of Chile, Brass Bands, La Tirana, Religious Dances, Teachers.

Las bandas de bronces se han convertido en una de las expresiones musicales que caracterizan a las festividades del norte de Chile. Destacan por su versatilidad al integrar elementos sonoros provenientes de diferentes estilos musicales para acompañar celebraciones rituales y recreativas. Su presencia data de inicios del siglo XX, y surge producto de la interacción entre indígenas, afrodescendientes, mestizos, campesinos y obreros de las oficinas salitreras de la pampa del Tamarugal que, al ingresar a los batallones militares, adquirieron formación musical e incorporaron un modelo que van a reproducir en bandas en los pueblos andinos, filarmónicas o en las cuadrillas de *boy scouts* (Díaz 2009).

Con el avance del siglo XX, las bandas de bronce se incorporan a las sonoridades de las fiestas que se realizan en el santuario de la Virgen del Carmen de La Tirana, desplazando paulatinamente a los antiguos formatos organológicos que acompañaban a los bailes religiosos (Daponte, Díaz y Cortés 2020b).² Consignemos que hasta la década de 1960 existían en la fiesta de La Tirana cuatro tipos de agrupaciones: a) las que interpretaban solo percusiones de bombos y cajas; b) las que incorporaban además pitos o quenas de bronce; c) las comparsas de *lakitas*; y, d) los músicos que ejecutaban aerófonos de bronces, integrándose a los bailes que ya poseían percusionistas (Cortés 2015).

Los intérpretes de instrumentos de bronce con habilidades creativas reelaboraron el repertorio tradicional que acompañaba a las danzas rituales como la marcha de morenos y, en especial, el ritmo de "salto" de chunchos. Los músicos de bandas incorporaron a su estilo elementos de la música popular que interpretaban los orfeones militares y filarmónicos, generando cambios en los parámetros tradicionales y en el paisaje sonoro de la fiesta. El ritmo de "salto de chunchos" se transformó en un prototipo referencial para las músicas de los bailes religiosos durante la segunda mitad del siglo XX (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

A partir de la década de 1970 las bandas formalizaron su participación en La Tirana, dando paso al establecimiento de contratos entre las agrupaciones musicales y los respectivos bailes; adicionalmente, se acentuó la proyección del ritmo de "salto" (conocido regionalmente bajo la

^{2.} Estos estaban compuestos por bombos, tambores, silbatos, campanillas, pitos, quenas, *lakas*, acordeón, triángulo y cantos, que se complementaban con otros artefactos sonoros que utilizaban los bailarines como matracas, chontas y panderos, los que generaban un particular paisaje sonoro.

^{3.} Este tipo de agrupaciones interpretaban *lakas* o *phusas* (zampoñas de cañas de diferentes tamaños y diámetros) en una articulación binaria, más percusiones de caja y bombo para acompañar las evoluciones coreográficas a ritmo de huayno del baile de las *cuyacas* (Díaz y Lanas 2015).

expresión de "dos por tres" debido al pulso rítmico del bombo tiraneño), con creaciones y/o adaptaciones de melodías populares para bailes religiosos. A rasgos generales, este ritmo se caracterizó por tener dos secciones musicales contrastantes, con frases simétricas repartidas entre trompetas y trombones (barítono o bajo como se les denomina en el norte chileno), una línea melódica muy definida y casi sin variaciones en sus repeticiones, sustentada por una base armónica clásica, con un andar solo por los grados principales y una métrica precisa marcada por las percusiones.

Por otro lado, aquellos intérpretes nortinos que ingresaron a los regimientos adquirieron los elementos propios de la lectoescritura musical en un contexto castrense. Esto propició la transformación de la música ritual desde la tradición oral a la escrita, posibilitando la circulación de un repertorio con formas definidas que dio paso a nuevos géneros musicales que se denominaron "ritmos".⁴ Asimismo, aumentó la cantidad de músicos intérpretes de bronces que participaban regularmente, reconfigurando el timbre ceremonial, la intensidad del sonido en la explanada del Santuario y la amplificación de las tipologías musicales, algunas con las sonoridades que aún se escuchan en la precordillera andina o en la sierra peruana (Daponte, Díaz y Cortés 2020a).

Estos cambios transformaron el paisaje sonoro de La Tirana. Conjeturamos que esto no solo responde a la incidencia castrense o la circulación de influencias transfronterizas, sino que también fue resorte de la acción de destacados músicos y compositores que aprendieron el oficio en las filarmónicas, grupos *boy scout y*/o en los batallones militares, lugares comunes donde adquirieron bagaje en el campo de la interpretación. Estos intérpretes fueron identificados como maestros de acuerdo a sus atributos artísticos y destreza musical, emprendiendo la creación de un repertorio versátil y funcional para los diversos contextos festivos que poseen las comunidades andinas, mestizas y pampinas en el norte de Chile. Durante su trayectoria, los maestros de bandas transmitieron a nuevas generaciones su legado musical, utilizando estrategias pedagógicas para la enseñanza instrumental y la lectoescritura musical, incluso con el diseño de originales modelos didácticos, incentivando la realización de arreglos melódicos, la organización de nuevas bandas y la participación en los sellos discográficos regionales.

Sobre la base de un corpus de datos etnomusicológicos recopilados entre 1994 y 2019, este artículo analiza el desarrollo histórico de las bandas de bronces del norte chileno y los factores socio-musicales que han contribuido a que estas agrupaciones resuenen tanto en las fiestas nortinas como en la metrópolis.

De la pampa a la ciudad. 1970-1980

A mediados del siglo XX el norte de Chile sufrió una crisis económica debido al cierre de las oficinas de la pampa salitrera, originando un proceso migratorio hacia las ciudades de Arica, Iquique, Antofagasta y Calama. En dichas ciudades, los pampinos fundaron nuevos grupos de danzas, rearticulando la modalidad de los bailes religiosos, pero en contextos urbanos, respondiendo a la complejidad social que el mundo citadino traía consigo (ver Tablas 1 y 2).

_

^{4.} Para el caso de este trabajo el concepto de ritmo se refiere a su definición oficial, relacionada con el orden de una sucesión de sonidos y también al concepto establecido en el imaginario popular andino, que designa a los diferentes géneros musicales tradicionales y sus respectivas danzas, definidas por su percusión de base y que actualmente son interpretadas por las bandas de bronces en las celebraciones en el área andina actual.

		Bailes r	eligiosos	Banda de músicos (bronce)					
		Cantidad de bailes	Porcentaje para bailes	Banda de baile	Banda contratada	Total, bandas de músicos	Porcentaje para bandas		
Periodo fundacional	1901-1910	1	0,5	0	0	0	0		
	1911-1920	0	0,0	0	0	0	0		
	1921-1930	1	0,5	0	0	0	0		
	1931-1940	5	2,5	0	0	0	0		
	1941-1950	12	5,9	0	0	0	0		
	1951-1960	23	11,3	0	0	0	0		
	1961-1970	40	19,7	0	0	0	0		
	1971-1980	46	22,7	0	1	1	1,2		
	1981-1990	35	17,2	0	6	6	7,3		
	1991-2000	14	6,9	2	17	19	23,2		
	2001-2010	21	10,3	0	23	23	28,0		
	2011-2016	5	2,5	3	30	33	40,2		
Total		203	100	5	77	82	100		

Tabla 1 / Periodo fundacional de bailes religiosos y bandas de músicos que participan en la fiesta de La Tirana. Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos del trabajo de terreno 2015-2019.

	Periodos de fundación									
Lugar de fundación	1931- 1940	1941- 1950	1951- 1960	1961- 1970	1971- 1980	1981- 1990	1991- 2000	2001- 2010	2011- 2015	Total
Alto Hospicio	0	0	0	0	1	1	0	0	1	3
Antofagasta	1	1	2	2	6	3	7	8	2	32
Arica	1	0	0	2	5	9	1	8	1	27
Calama	0	0	0	0	0	0	1	2	1	4
Caldera	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Caspana	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Copiapó	0	0	0	0	1	0	3	0	0	4
Iquique	2	2	8	6	3	6	4	13	7	51
Mamiña	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Oficina Humberstone	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Oficina María Elena	0	0	1	0	4	1	1	0	0	7
Oficina Pedro de Valdivia	0	0	3	1	0	0	0	0	0	4
Oficina Progreso	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Oficina San Enrique	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Oficina Victoria Alianza	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2
Ovalle	0	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Perú	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Pozo Almonte	0	0	0	0	0	2	1	0	0	3

Santiago	0	0	0	0	0	0	2	1	0	3
Taltal	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Tarapacá	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2
Tirana	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tocopilla	0	2	2	5	5	2	0	1	0	17
Total	5	6	17	20	26	24	24	38	14	174

Tabla 2 / Periodos y lugares de fundación de las bandas de La Tirana. Fuente: Cortés 2015, 67.

Los barrios se transformaron en el escenario propicio para organizar bandas de bronces que prestaron servicio a los bailes religiosos y, a su vez, dinamizaron con músicas populares eventos sociales, kermeses, bautizos, matrimonios o funerales (Díaz 2009; Cortés 2015; Zarricueta 2016). Entre las bandas pioneras se encuentran Los Tigres de Arica, Bronces Andinos, Santa Cecilia⁵ y Los Yatiris de Iquique,⁶ y Los Ulises de Antofagasta, esta última fundada en 1971.

Por aquel entonces estos conjuntos musicales no contaban con más de diez integrantes, y utilizaban instrumentos que habían sido "dados de baja" por el Ejército o comprados en alguna oficina salitrera (Díaz 2009; Cortés 2015). La apertura de la Zona Franca de Iquique (Zofri) en 1975 facilitó el acceso a una renovación instrumental, en especial de las trompetas y las percusiones, siendo adquiridos aerófonos de metal provenientes de diversas zonas de Asia o Europa a precio de mercado. Recordemos que en décadas pasadas los bombos y cajas de percusión eran recubiertos con parches de cuero de chivo y marcos de madera o bronce con sonidos graves y sin mayor resonancia. Con la arremetida del comercio de la Zofri fue reemplazado el uso de cuero animal por parches de *mayra* (mica) con marcos de aluminio o de alguna aleación de metal, lo que no solo amplificó su volumen y resonancia, sino que alivianó el peso de las percusiones, facilitando su utilización durante las extensas jornadas de ejecución tanto en La Tirana como en las celebraciones urbanas. Para fines de la década de 1970, las bandas contaban con instrumentos importados, cuya distribución grupal correspondía a trompetas y clarinetes para los registros agudos; trombones y/o barítonos, eufonios y fliscorno para los tonos graves, con una base de percusión de bombo, caja y platillos.⁷

La organización de las bandas en las ciudades mantuvo la estructura original que operaba en los pueblos andinos y las oficinas salitreras, donde eran coordinadas por un jefe o "cabecilla de banda" el cual se encargaba de los arreglos musicales, contratos, logística, etc., y adicionaban, en ocasiones, a músicos exsoldados para que se integraran temporalmente al conjunto, sobre todo durante los días de cada festividad. En Iquique, Arica, Calama o Antofagasta se les asignó un componente identitario según el nombre del director; por ejemplo, Ulises Guerrero era el director de la banda Los Ulises.

Estos atributos poseen un correlato que evoca a los antiguos cabecillas y reconocidos maestros que lideraban agrupaciones señeras en los pueblos del altiplano y la precordillera andina. Aún

^{5.} En el decenio siguiente esta banda se convertirá en la agrupación Los Wiracochas.

^{6.} Las bandas iquiqueñas circulaban entre el ambiente tradicional acompañando a bailes religiosos y de proyección escénica junto a conjuntos y ballet folclóricos regionales.

^{7.} Estos últimos se incorporaron por influencia de las bandas bolivianas como acompañamiento contrapuntístico del bombo (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

se recuerda a una generación de inicios del siglo XX que en su mayoría eran originarios del poblado de Mamiña. Destacaban: Lucio Caqueo, quien, además de participar en bandas de pueblos u oficinas, integró la Banda Chilex de Chuquicamata; Mateo Bacián, director de la banda de la salitrera Mapocho; José Capetillo, "cabecilla" de la banda de la oficina Rosario de Huara; Tomas Bacián, director de la banda de la salitrera Victoria; y Pablo Caqueo, quien fundó en Iquique Los Yatiris y en Mamiña la agrupación Santa Cecilia.⁸

Al igual que en los poblados andinos, en las antiguas oficinas salitreras se articularon espacios para la interacción entre músicos vinculados a filarmónicas, a cuerpos castrenses o a *boy scouts*. Tal fue el caso de la brigada General Bulnes N°10 de Humberstone, la que destacó como un centro de formación de jóvenes a través de la enseñanza de instrumentos de bronces para acompañar actos cívicos, pasacalles y desfiles escolares (Calderón 2010). Este tipo de instancias formativas se dio en varios enclaves salitreros, siendo referente la brigada de la oficina Humberstone, lugar donde surgieron reconocidos músicos como Guillermo Contreras Marín (Banda Wiracocha), Eliberto Véliz (Banda Reales-Wiracocha), Óscar Aracena (Ejército), César Contreras (Banda Escuela España), Reinaldo Santibáñez (Banda Los Tigres-Los Dinos), Mario Morales (Banda Reales) y Juan Henríquez (Banda Chicos Malos). De la oficina Victoria, emergieron figuras como Eduardo Maldonado (Banda Reales-Wiracocha), Óscar Durán (Banda Los Durán-Sol del norte) y José Gutiérrez Huerta (Banda Wiracocha), entre otros.

Con el paso de los años, ya en el contexto urbano, los músicos formados en las brigadas *scouts*, en orfeones o filarmónicas asumieron el liderazgo de las agrupaciones, no solo en la estructura interna del conjunto, sino al componer o adaptar repertorios populares junto a la transmisión del oficio de músico de banda a las nuevas generaciones, siendo reconocidos en el ambiente musical como maestros. Entre los más recordados se encuentran:

a) Eduardo Maldonado Salazar,º integró varias bandas en Iquique y era reconocido por su habilidad para adaptar valses y boleros al formato de los bronces. Su trabajo musical más destacado fue durante la década de 1980 al participar en las bandas Wiracocha y Los Reales del Folclor. Allí su rol principal fue transcribir y componer melodías para bailes religiosos. Entre sus creaciones más difundidas se encuentra el "salto de Omar" o "salto del Lolo", conocido entre los músicos como "el salto 30", tema que hoy es parte del epítome de las bandas nacionales (Daponte, Díaz y Cortés 2021). También, muy divulgada ha sido su adaptación a "salto de diablada" de la cumbia "Gran pecador", clasificada erróneamente como un "salto tradicional" (ver Partitura 1).10

^{8.} Pablo Caqueo y Lucio Caqueo, entrevista. 26.01.2012.

^{9.} Nació en 1931 en la salitrera Victoria. Se inició en la interpretación de instrumentos de bronces y lectoescritura musical a los doce años inspirado por su padre que tocaba el contrabajo en la misma salitrera. Posteriormente, estudió con un trompetista cubano de apellido Sotela. Ingresó al Ejército y en esta institución tuvo una destacada y ascendente carrera musical donde fue galardonado incluso, con el primer lugar nacional en el curso de jefe de banda. Paralelamente, mientras estaba en el Ejército, dirigía bandas en las distintas festividades de los pueblos precordilleranos (Elizabeth Maldonado [hija], entrevista. 25.04.2020).

^{10.} Las adaptaciones de este maestro fueron grabadas o interpretadas en sellos nacionales por agrupaciones santiaguinas como la Banda Conmoción y Chico Trujillo. Un ejemplo de esta versión se encuentra disponible en este link: https://www.youtube.com/watch?v=g0zMiRftVY4&ab_channel=sindicatoaudiovisual Acceso: 9 de octubre de 2020.



Partitura 1 / Partes para trompeta y bajo de "Salto 5", "Gran pecador".

b) Eliberto Manuel Veliz Adonis.¹¹ Desarrolló el oficio de artesano o en cierto grado de *luthier* entre 1960 y 1980, permitiendo la refacción de los instrumentos de bronce deteriorados. A este maestro se atribuye la idea de incorporar el ritmo de "salto" a la primera diablada de Chile y se le recuerda como uno de los creadores más prolíficos de este género. Las ideas musicales de los primeros "saltos de diablada" que hoy son considerados tradicionales, las obtuvo de la música popular difundida en los discos de vinilo que escuchaba por las tardes en una *discorola*;¹² luego, extraía las melodías principales y las interpretaba con su trompeta sobre la base del ritmo del "dos por tres" o "salto" que su amigo Eduardo Maldonado ejecutaba con un bombo. Seguidamente, adaptaban al formato rítmico-melódico de este género, dando origen a una nueva melodía que se interpretaba en las festividades religiosas.

c) Guillermo Contreras Marín.¹³ Debido a su innata habilidad como creador e intérprete, participó desde muy joven como músico en Humberstone, La Tirana y diferentes oficinas

^{11.} Nació el 11 de julio de 1934 en el poblado salitrero de Humberstone y falleció el 13 de marzo de 2020. Inició su formación musical en la brigada scout de la misma salitrera donde sobresalía como un eximio trompetista que era capaz de emitir un sonido con mucha intensidad y nitidez. Ingresó al Ejército, donde llegó a ser director del orfeón regional (Eliberto Veliz Guzmán, entrevista. 18.05.2020).

^{12.} En Chile se conoce como *discorola* a un tocadiscos pequeño con un parlante incorporado que fue fabricado entre 1950 y 1970 por la Corporación de Radio de Chile y comercializado a través de RCA Victor. Este tipo de reproductor de música fue muy difundido entre la población más popular de las últimas oficinas salitreras y de los puertos del norte de Chile debido a su bajo costo y fácil manejo.

^{13.} Nació en 1934 en Humberstone donde inició su formación musical en la brigada *scout*. Desde muy joven participó como músico de bronces en variados eventos de la pampa salitrera. A los diecisiete años comenzó a participar en La Tirana acompañando al baile Morenos de Humberstone (Guillermo Contreras Marín, entrevista. 15.08.2020).

salitreras, lo que enriqueció su conocimiento para interpretar las melodías para los bailes religiosos (ver Figura 1). Fue uno de los fundadores de la banda Wiracocha con la cual ha obtenido un gran reconocimiento. Es destacado como un gran maestro que ha formado, entre otros, a su hijo Guillermo Contreras Maldonado, director de la banda Wiracocha, considerada una de las más importantes en Chile.

- d) Juan Carlos Henríquez Díaz. ¹⁴ Fue uno de los propulsores de las bandas en Arica y aún sigue siendo considerado como uno de los mejores trompetistas nortinos. Perteneció a la generación de músicos que realizaron las primeras adaptaciones de los ritmos provenientes desde Bolivia, destacando en la recreación de *callaguallas* y *cullaguadas*, cuyos primeros arreglos debutaron en las celebraciones de los santuarios Las Peñas y La Tirana. Además, es uno de los más prolíferos compositores de "saltos" para los bailes gitanos y morenos que migraron desde la pampa salitrera a Arica.
- e) Avelino Mamani.¹⁵ Se radicó en Arica donde llegó a ser un reconocido trompetista. Se le atribuye el desarrollo de una técnica de precisión para interpretar la trompeta. Tiempo atrás nos narró que, frente a la escasa cantidad de intérpretes de su instrumento, tuvo "que buscar la manera de obtener mejor el sonido". Aprendió lectoescritura musical de manera autodidacta, lo que le permitió desenvolverse como uno de los más renombrados creadores, arreglistas e innovadores del norte de Chile.¹⁶



Figura 1 / Brigada *Scout* General Bulnes N°10 en la Oficina Salitrera Humberstone en la década de 1940.

Fuente: Archivo de Guillermo Contreras Marín.

^{14.} Nació en 1943 en Humberstone, donde inició su formación musical en la brigada scout del mismo poblado (Juan Carlos Henríquez Díaz, entrevista. 16.03.2020).

^{15.} Nació en la oficina San Guillermo y desde los once años se dedicó a la música de manera autodidacta recorriendo los poblados de la pampa (Avelino Mamani, entrevista. 25.03.2020).

^{16.} Sus pares lo recuerdan como el maestro más avezado en composición, ya que cada vez que se le invitaba a tocar, componía y escribía, en especial "saltos de diablo" entre los momentos de descansos del baile, los que montaban rápidamente y ejecutaban en el turno siguiente.

Respecto a la influencia y aportes de las bandas de bronces en las celebraciones religiosas, a continuación, revisaremos algunos de los más destacados.

Como ya vimos, durante este decenio se mantuvo una estructura musical básica para el ritmo tradicional del "salto" compuesta por dos períodos musicales contrapuestos. El primero contiene una o dos frases musicales de ocho compases, cada una a cargo de los instrumentos agudos como trompetas y clarinetes; y, el segundo, está compuesto por una sola frase también de ocho compases que interpretan los graves como bajos, bombardinos, requintos, entre otros (Daponte, Díaz y Cortés 2020b). Empero, fue durante esta década que los reconocidos maestros asumieron un rol protagónico en torno a la rítmica difundida en La Tirana. Así, se establecieron cuatro estilos del ritmo "dos por tres" o "salto": el de chunchos, morenos, gitanos y el de diablada, transformándose en un género versátil e importante de la danza ritual (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

Durante estos años se incorporan también a las bandas los platillos con "toque cruzado", es decir, sonando en los tiempos débiles de los compases binarios (2/4 o 4/4). Este tipo de ejecución debutó en La Tirana con la agrupación dirigida por Carlos González "Palapa" que acompañaba a la diablada de Arica, difundiéndose rápidamente por el norte del país.¹⁷

Otro de los aspectos en los que se observó la influencia de las bandas de bronce fue el progresivo incremento de intérpretes con capacidad de lectoescritura musical, que incidió en que las composiciones fueran transcritas a partituras y registradas en libretas, facilitando la difusión entre músicos y bandas, y aumentando así el repertorio. Cada músico poseía una gran cantidad de compilaciones que se intitulaban con números ordinales. Por ejemplo: salto nº1, salto nº2, salto nº3 y así consecutivamente. Para finales de la década de 1980 circulaban libretas con más de treinta compilaciones¹8 (ver Partitura 2). Las constantes transcripciones a nuevas libretas hacen muy difícil encontrar las originales con más de treinta años de antigüedad. Sin embargo, es posible que las creaciones antiguas o las "más famosas" se encuentren en las libretas actuales con una numeración menor a cincuenta, pues debido a su popularidad fueron las primeras en ser anotadas.

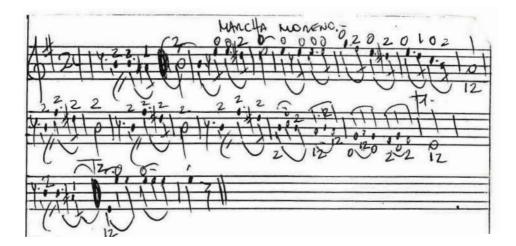


Partitura 2 / Marcha de diablada de 1970 (aprox.). Edición actual. Ricardo Miranda 2020.

^{17.} Juan Gálvez Castellón, entrevista. 03.07.2020.

^{18.} Tomás Cayo, entrevista. 26.04.2020.

En cuanto a la transmisión del oficio, uno de los elementos más importantes fue la utilización de metodologías alternativas para el aprendizaje de la lectoescritura musical (Valverde y Casals 2017).¹⁹ Debido a la proliferación de las bandas y a la demanda de amplitud de repertorios, los maestros adaptaron y/o recrearon otras formas de notación. Una de estas estrategias de aprendizaje fue el uso numérico del 0 al 3 sobre cada nota de la partitura, indicando las posiciones de los dedos para cada uno de los tres pistones de las trompetas o de los bajos (ver Partitura 3).



Partitura 3 / Marcha de morenos de salto con indicación numérica para pistones en libreta del baile Morenos Indúes de Iquique, 1986.

El sistema del dominó, las mismas figuras que te explicaban recién, tú la haces en cuadritos ya y cortai el cuadrito, podí colocar una negra en el cuadrito, colocai la blanca, colocas el trote, después podí colocar una galopa, galopa invertida [...] así todas las figuras que te salen del ligerito, y ahí van saliendo todas las notas [...] entonces, estas figuras las cortas y las revuelves igual que el dominó invertido [...] las das vuelta y las empezai a solfear, te equivocai [comienzas] del principio [...] vuelve a revolver y te va a salir otra cosa [...] entonces con ese

^{19.} Los procesos de enseñanza-aprendizaje en organizaciones musicales no institucionalizadas y con características identitarias a nivel regional han sido explorados para otras culturas y zonas, pero permiten reconocer que la praxis musical posee dimensiones que se articulan en múltiples contextos sociales, festivos y musicales. Para mayor abundancia ver los trabajos de Costa (2019) y Brucher (2013).

^{20.} Lo aprendió de un amigo bajista integrante del conjunto musical Alborada que amenizaba fiestas populares en Antofagasta.

sistema aprendes a solfear rápido porque nunca te va a salir [el mismo orden], aunque tú la revueltas 50.000 veces, nunca te va a salir igual, entonces cada vez vai ubicando [reconociendo] la figura y te aprendes de memoria [...] entonces cuando tú la ves en la partitura ya sabes cómo se pronuncia.²¹

Nombre de figura	Figuras musicales		Nombre de figura
"taza"	.FT.	A	"salta"
"ti tan te"	111	177	"tan ata"
"trote"	П	471	"ata tan"
blanca	d	./77	"mo ni ca"
negra	J	1777	"li ge ri to"

Tabla 3 / Sistema dominó utilizado por la banda Los Ulises. Fuente: Cortés 2015. 86.

Cada una de las figuras se mezcla con otras, como fichas de dominó para aprender un motivo musical. Esta metodología sigue vigente entre las bandas para el aprendizaje de los tópicos rítmicos que caracterizan a cada género musical, compuestos, en su mayoría, por dos figuras complejas y sincopadas. Por ejemplo, uno de los tópicos que caracteriza a los "saltos de diablada" es la conjunción de una galopa con otra galopa inversa, ambas ligadas entre la última y primera nota de cada figura (Daponte, Díaz y Cortés 2021).

Los bronces del norte. 1980-2000

Al comenzar la década de 1980, las bandas ya eran parte integral del orgánico musical que acompañaba a los bailes religiosos en La Tirana. Según los reportes obtenidos durante el trabajo de campo, el 59,43% (104) de las bandas pertenecen o están insertas en alguno de los bailes religiosos y un 40,57% (71) son contratadas. Sabemos que, al comenzar la década de 1980, las antiguas agrupaciones de flautas y pitos fueron reemplazadas por las bandas de bronces (ver Tablas 4 y 5).

^{21.} Daniel Guerrero, entrevista. 22.03.2015.

Tipo de banda	Tipos de bailes asociados
Bailes con bandas de percusión	Pieles rojas, indios, cuyacas, morenos de salto, osada, gaucho, gitano, huaso
Bailes con bandas de percusión y pito	Pieles rojas, promeseros, morenos de salto, gitanos
Bailes con lakitas	Cuyacas
Bailes con bandas de bronce	Diabladas, tinkus, morenadas, sambos caporales, bolivianada, morenos de salto, morenos de paso, gitanos, chunchos, indios, cuyahuada, osada, kamba, antawara
Bailes que no ocupan bandas	Chinos

Tabla 4 / Tipos de bandas asociadas a los tipos de bailes religiosos. Fuente: Cortés (2015, 65).

		Tipo de banda		Total
		Banda baile	Banda contratada	
Tipología de bandas	Percusión	86	3	89
	Bronce-viento	5	67	72
	Lakitas	0	1	1
	Percusión + pito	13	0	13
Total		104	71	175

Tabla 5 / Tipología de las bandas que participan en la fiesta de La Tirana (2014-2015). Fuente: Cortés (2015, 66).

La década de 1980 es gravitante para acercarse a la complejidad de la musicalización de la fiesta de La Tirana, entre otras razones, debido a que, si bien desde mediados del siglo XX paulatinamente se organizaron "diabladas" en Iquique, Calama, Arica, Victoria, Alianza y otras localidades con un componente estético que reproducía trajes, máscaras y ciertos atributos coreográficos de origen boliviano, será en esta década que la influencia de múltiples danzas bolivianas como los sambos, *antawaras*, *kuyahuadas*, tinkus, morenadas, *waka waka*, *tobas*, etc., llegará a su cenit; algunas inspiradas en el carnaval de Oruro, y otras en festividades religiosas o en grupos folclóricos bolivianos. La diversidad de ritmos, atuendos, estilos coreográficos o mudanzas junto al aumento exponencial en la cantidad de bailes presentes en La Tirana, demandó la adaptación y el aprendizaje de ritmos y melodías que amplificaron el repertorio original de las bandas.²² Comienza entonces un cambio en el repertorio festivo en el cual las sonoridades de los bronces diversificarán el espectro de las musicalizaciones que los nacientes bailes tiraneños exigieron.

Las melodías que provenían de compañías de bailes ligadas a la celebración del carnaval de Oruro – fiesta que no responde necesariamente a una impronta mariana como sucede en el norte chileno, sino a los elementos propios del carnaval pre Cuaresma, con una historia y contexto sociocultural muy diferente a la realidad regional chilena—, nutrieron de nuevas estéticas y sonoridades las fiestas religiosas de La Tirana, Las Peñas y Ayquina. Sin perjuicio de lo anterior, tanto las danzas carnavalescas orureñas como las creaciones o recreaciones de bailes

^{22.} Según los datos de los registros de la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana hacia fines de 1980 se alcanzó un total de 163 bailes.

con motivos andinos sobre la base de melodías de agrupaciones folclóricas de comunidades indígenas o entidades de jóvenes universitarios, impactaron notablemente la religiosidad de los santuarios locales. Al respecto, consignemos que la dinámica cultural transfronteriza chileno-boliviana, con vínculos parentales, redes de interacción social y económica aquí y allá de la frontera, permitió la articulación de estilos musicales y coreográficos que traspasaron los límites territoriales. La incidencia de melodías popularizadas por grupos folclóricos bolivianos como Los Kjarkas, Savia Andina, Proyección o danzas de sambos, *antawaras*, *tinkus*, dinamizaron la puesta en escena de los bailes de La Tirana, y no necesariamente con un perfil religioso en la composición o adaptación de los temas musicales.

Entre las bandas más destacadas se encontraban Los Tigres y Juventud del Folklore en Arica; Los Wiracochas, Reales del Folklore y Nueva Sensación Tropical en Iquique y Ecos de Tocopilla. Pese a la presencia de estas agrupaciones, algunas organizaciones de bailes religiosos conformaron sus propios conjuntos de bronces con integrantes de la sociedad religiosa, familiares y simpatizantes, lo que permitía ahorrar en costos por contratación (Cortés 2015). Las directivas gestionaron la adquisición de instrumentos y la incorporación de algún maestro para enseñar a los interesados. Entre los bailes que organizaron partidas de músicos se encuentran las sociedades religiosas: Morenos Indúes que contrató a Maximiliano Caqueo;²³ los Gitanos Escuderos a Héctor Santibáñez y los Gitanos de Belén a Guillermo Contreras Maldonado. Este hecho fomentó la circulación de más instrumentistas, estimuló la fundación de nuevas bandas y la consolidación de músicos con trayectoria reconocidos como maestros de bandas:

- a) César Contreras Zamorano.²⁴ Luego de cumplir con el servicio militar fue contratado como músico del Ejército donde ejerció una carrera como instrumentista. Desde su jubilación a fines de 1980 hasta hoy se ha dedicado a la formación de niños en Escuela España de Iquique, logrando instruir a dos generaciones de intérpretes de gran reconocimiento en las bandas locales.
- b) Mario Morales Lara.²⁵ Ejerció el oficio de músico en el Ejército y paralelamente participó en bandas que amenizaban las fiestas populares. Una vez jubilado, formó parte de distintas bandas en Iquique. En La Tirana integró la banda de la primera diablada de Chile y actualmente se desempeña en la banda Reales del Folklore, en la que ha formado a dos generaciones de jóvenes que destacan en las bandas actuales. Sus alumnos lo recuerdan por su forma metódica y disciplinada de escribir música y enseñar este oficio.
- c) Pablo Caqueo Caqueo.²⁶ Después de realizar el servicio militar fue contratado como músico del Ejército donde desarrolló una carrera como intérprete de bronces. En el regimiento en

^{23.} Este baile fue el primero en fundar una banda propia.

^{24.} Nació en Negreiros en 1932. De muy pequeño y de la mano de su padre, se formó en el ambiente musical salitrero como ejecutante de bombo en la banda de adultos. A los quince años ingresó a la banda juvenil de la brigada *scout* de Humberstone (César Contreras Zamorano, entrevista. 15.07.2020).

^{25.} Nació el 28 de diciembre de 1939 en el poblado salitrero de Humberstone. A los catorce años ingresó a la brigada de scouts donde inició su formación musical. Ahí "la enseñanza era muy estricta y distinta a la de hoy, el maestro era muy respetado por todos [...] luego de un año completo de teoría musical, recién se podía elegir un instrumento" (Mario Morales Lara, entrevista. 13.07.2020).

^{26.} Nació el 29 de junio de 1943 en el pueblo de Mamiña. Desde su infancia creció en un ambiente rodeado de reconocidos músicos del ambiente militar. A los trece años, el maestro Emilio Luza lo inicia en los instrumentos de bronce (Pablo Caqueo Caqueo, entrevista. 02.08.2020).

Iquique recibió influencias de maestros como Demetrio Copaira y su tío Victoriano Caqueo.²⁷ Una vez retirado, fundó la banda Santa Cecilia de Mamiña, aún vigente, donde continúa formando a nuevos músicos. En Iquique organizó la reconocida banda Los Yatiris.

La influencia que ejercieron estos maestros sobre las nuevas generaciones de músicos tuvo como consecuencia una mayor visibilización de las bandas en los espacios urbanos. En la ciudad lograron innovar con melodías y experimentar con ritmos como cumbias, salsas, merengues y baladas, adaptados con las estructuras y estéticas sonoras del repertorio religioso; y a la inversa, los motivos religiosos se nutrieron de los compases de los timbres populares; de esta manera "se podía modernizar la banda para obtener nuevos contratos". Esta práctica simbiótica entre la música popular y religiosa incidió en la composición y los arreglos melódicos del repertorio devocional con influencia de la música de moda. Gracias al influjo de canciones folclóricas bolivianas o populares difundidas por la industria discográfica, las bandas recepcionaron rápidamente estos estilos, adaptándolos a improntas locales en sus arreglos e interpretación:

La utilización de huaynos, taquirari y cacharpayas entre otros ritmos musicales provenientes del interior, son para todo tipo de celebraciones; pero, son utilizados principalmente para las despedidas, ritmos musicales ejecutados durante el trayecto que conlleva el desplazarse desde el Templo hacia la Cruz del Calvario y hacia las respectivas sedes de los bailes, con el fin de alegrar a los bailarines que con pena se despiden de La Tirana.²⁹

Sabemos que en ocasiones se reproducían las melodías que interpretaban grupos folclóricos o bandas bolivianas; pero, rápidamente los maestros más avezados comenzaron a componer insignes temas musicales:

Al principio fue influencia boliviana, de todas maneras, [...] nosotros escuchábamos las grabaciones de Bolivia, [...] entonces, después, como entraron las diabladas, empezaron también a venir [otros bailes], venían con su música y de ahí tomamo' la música y too', pero después empezó a pasar el tiempo y dijimos nosotro' ¿qué por qué teníamos que copiar la música boliviana? entonces pongamos la música nuestra, y empezamo' nosotro' a idear, a componer música nueva; otras cositas de diablada después [...] los gitanos, estaban los chunchos, los morenos, después entraron los *tinkus*, las llameradas y too' y empezamo' a arreglar música nosotros... ese fue el comienzo.³⁰

La mayoría de los músicos concuerda en que los aportes de Eduardo Maldonado en la composición de *tobas, suri sicuris,* llameradas y *tinkus,* y los de Mario Morales en *cullaguas, antawaras,* caporales y morenadas fueron referenciales para generar cambios en los repertorios. En Arica, Juan Henríquez y Avelino Mamani nutrían las bandas con composiciones de *callahuallas, waca waca,* saltos de moreno, gitano y diablada.

^{27.} Este músico es reconocido como uno de los más importantes en la región de Tarapacá. Fue uno de los primeros en adaptar músicas tradicionales de los poblados precordilleranos como cachimbos y cuecas a bandas de bronces y, además, es el autor del actual himno de Iquique.

^{28.} Bernardo Salas, entrevista. 06.01.2015.

^{29.} Guillermo Contreras, entrevista. 15.01.2019.

^{30.} Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

En lo estructural, se perdió la simetría clásica de frases musicales de ocho compases repartidas entre agudos y graves –propia del repertorio ritual– apareciendo frases de doce compases en las trompetas y ocho en los bajos, especialmente en los grupos de sambos caporales y las morenadas. Respecto a lo sonoro, se enriqueció la armonía al incluir una segunda voz en las trompetas y en algunos casos en los bajos. Estas segundas voces se movían de manera homofónica, a una tercera por debajo de la voz principal. Algunas bandas que lograron contar con una mayor cantidad de músicos incluían una tercera voz, también homofónica, por sobre la principal.

Los intérpretes más avezados desplegaban efectos que requerían de un mayor desarrollo técnico como lo constituía la "yegua". Esta modalidad la inició la banda de Carlos González "Palapa", que acompañaba a la diablada de Arica a inicios de los años ochenta y fue adoptada por la mayoría de las bandas, siendo en la actualidad un tópico identitario de los bronces del norte de Chile. Años después, en la década de 1990, se incorporó la tuba; en un principio reforzaba la melodía cantante de los bajos y paulatinamente los maestros la consideraron como una línea independiente, destinándole la ejecución de la base armónica con movimientos de blancas, negras y corcheas.

Durante este período (1980-1990 aproximadamente) se produjeron dos factores que incentivaron aún más la incorporación de elementos melódicos, rítmicos y armónicos propios de la música popular. El primero fue la participación de las bandas en los festivales folclóricos y tambos. Estos últimos constituían un espacio social y celebratorio caracterizado por integrar diversas manifestaciones culturales del "mundo andino" como música, danza y gastronomía en bailables organizados por diversas instituciones sociales de Iquique, cuyo propósito era reunir fondos para actividades de beneficencia. Entre los tambos, el más recordado es el que se realizaba en un sector de ferrocarriles de Iquique denominado el "Bodegón".³³

Antes lo hacían aquí en el "Agpia", después lo hacían en la universidad y después a alguien se le ocurrió y dijo: vamos al bodegón, y en el "Bodegón". Este lugar se encontraba donde están los tribunales de justicia [...], eran las bodegas de los ferrocarriles [...] si usted pregunta a los antiguos ¿dónde se hicieron los mejores tambos? En el Bodegón. Era lo más maravilloso, [...] había 500 sillas, tantas mesas y en el centro habíamos como una tarima en donde danzaban los bailes folclóricos [...] usted bailaba un rato, se tomaba sus traguitos y se quedaba escuchando [...] terminaba eso, usted bailaba otro ratito y después entraba otro grupito e iba presentado número, no se aburría nunca la gente.³⁴

Las bandas jugaban un rol fundamental al amenizar con música los eventos. Los maestros recrearon las melodías que circulaban en las radios, televisión y la industria discográfica. Las adaptaciones que tuvieron más alcance popular fueron arregladas para saltos de diablada o sambos caporales, que, al ser bailados por el público, perdían su sentido ritual. Junto a este repertorio también se integraron cuecas y cachimbos tradicionales propios de los poblados

^{31.} La expresión "yegua" corresponde a la ejecución vibrada en octava alta de la última nota de una frase musical con la trompeta. El sonido que se produce en esta tesitura se asocia con el relinche equino.

^{32.} Juan Gálvez Castellón, entrevista, 03.07.2020.

^{33.} Guillermo Contreras, entrevista. 01.07.2014.

^{34.} Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

precordilleranos. Es decir, los tambos como lugares de sociabilidad funcionaron como un espacio de retroalimentación entre la música tradicional y la popular, otorgando a las bandas de bronce los atributos sonoros de la identidad musical nortina.

El segundo factor que incidió en la profundización del acercamiento de las bandas al ámbito de la música popular fue su participación en los sellos discográficos, lo que significó una mayor difusión de su repertorio y un registro que sirvió como referencia a las nuevas generaciones de músicos. Las primeras grabaciones se realizaron entre 1977 y 1978 en Iquique (Daponte, Díaz y Cortés 2021) y se registró solo música tradicional de la fiesta de La Tirana (ver Figura 2).³⁵



Figura 2 / Contraportada de disco La Tirana, 1977.

Uno de los sellos discográficos regionales que jugó un rol clave en este periodo fue Producciones Carrero de Iquique,³⁶ que se especializó en grabaciones de las "músicas de moda" que sonaban en La Tirana.

El estudio de grabación comienza a funcionar a fines de la década de los setenta para promover la música regional [...] El año 78 mi padre hace la primera grabación de La Tirana [...] Desde 1983 se pasa a hacer, casi ininterrumpidamente, un disco al año de La Tirana [...] juntábamos una banda y grabábamos las músicas

^{35.} El primero fue el disco *La Tirana*, distribuido por EMI ODEON Chilena S.A. 1977, auspiciado por la Universidad del Norte, sede Iquique, grabado por la banda Bronces Andinos, dirigida por Ernesto Challapa y Guillermo Contreras. El segundo fue el disco *Tirana*, su música y sus cantos grabado por la banda Los Sorona, dirigida por Pablo Caqueo en 1978 y reeditado en 1980 por Producciones Carrero de Iquique (Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020).

^{36.} En la ciudad vecina de Arica existieron también sellos discográficos como Claridad. Sin embargo, este se orientó a la difusión de la cumbia "chicha" y la cumbia andina. No hemos encontrado registros de bandas de bronce en este sello durante este período. De hecho, como relata Ulises Carrero "hasta bandas de Tacna 'venían' a grabar en Carrero, como La Renacer que después [durante la década de 1990] grabaron como los Amautas" (entrevista. 28.07.2020).

que más sonaban en ese año [...] para las grabaciones, el repertorio siempre lo he hecho yo, aunque todos opinamos [...] Las grabaciones comenzaban el mes de mayo o junio para que estuvieran disponibles [para la venta] en julio, durante la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana [...] Se vendían harto, lo buscaban folcloristas de otros lados [regiones] integrantes de bandas emergentes, profesores [...] buscaban las últimas novedades de la fiesta [de La Tirana].³⁷

A través de esta colección discográfica es posible analizar el proceso de evolución de las bandas de bronces. Por ejemplo, el disco *Tirana 1983* da cuenta del influjo boliviano en el estilo de las bandas de aquel momento. En aquel entonces "la primera [de las nuevas danzas] fue [la de] los *callaguayos* que saltan con un paragua, con un traje así cruzado, allí se agregaron dos temas de *callaguayos*". Los discos posteriores registraron "como novedad" las danzas de los bailes que se iban fundando para participar en La Tirana como llameradas, *tinkus*, *tobas*, morenadas y los sambos caporales (ver Figura 3) que causaron el mayor impacto social.

Esos [sambos caporales] llegaron por el año 85 [...]; de ahí empiezan a ser famosos [...] antes aquí en Iquique solo se conocían de los discos que yo traía de Bolivia de *saya* y *tuntuna* [...] del 86 pa' delante casi todos los discos tienen un caporal.⁴⁰

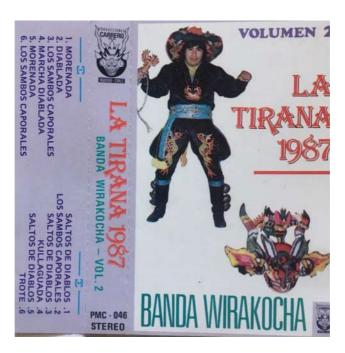


Figura 3 / Sambos caporales y máscara de diablos en la carátula del casete *La Tirana 1987*, vol. 2, de la Banda Wiracocha por Producciones Carrero.

^{37.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

^{38. &}quot;La serie de discos dedicados a las fiestas [religiosas tarapaqueñas] comienzan con *Tirana 1978*, luego se grabó *Tirana 83*, 86, 87, 88, 89, 90. Después nos saltamos al 1994 y 1996 y retomamos desde 2000 hasta el 2008 [...] También salió el disco de San Lorenzo [Tarapacá], lo hicimos para el año 2003, ahí los arreglos me los hizo el Toño Mamani de Pozo Almonte con la banda Real Juventud" (Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020).

^{39.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

^{40.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

En este sello grabaron la mayoría de las bandas de bronce nortinas junto a sus respectivos maestros:

En mi estudio grabaron los Pacha, más conocido como Crisol Tropical, el Chino Lara (Q.E.P.D.) tocaba el bajo eléctrico. [...] la Real Juventud de Pozo Almonte, la banda Los Humildes, la banda Renacer de Tacna; aquí se le acoplaba la percusión de los Kamikazee, después, en el 94, los grabé de nuevo como Amautas [...] otra del año 92 fue la banda Fusión Sonorama de Calama [...] a algunas bandas que se juntaban [solo los músicos] le poníamos nombres, por ejemplo, en 1983 la banda fue 16 de Julio [...] el año 2005 Bronces Reales de Iquique del maestro Maldonado. ⁴¹

La banda Wiracocha dirigida por Guillermo Contreras, fue la que realizó más grabaciones en los estudios de Carrero, registrando no solo música religiosa, sino que también un disco con música al estilo de los tambos (ver Figura 4). Al respecto, Ulises Carrero señala:

Después empecé a pedirle los temas que más se escuchaban en los tambos, uno de los primeros que pedí fue la despedida de pueblo "falta poco para irme", esa del grupo Illapu [...] también saqué yo música bailable, música folclórica, un disco para San Lorenzo, todo lo que es cachimbo, cueca nortina, cosas que no son de La Tirana [...] con los Wiracochas hicimos dos álbumes de tambo, uno con puras cumbias y otra de folclor surtido. Eso fue el 87 y el año 90.



Figura 4 / Carátula del casete Fiesta en el Tambo de la Banda Wiracocha por Producciones Carrero, 1987. 42

^{41.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

^{42.} En el repertorio de este casete se pueden observar conocidas melodías provenientes de la industria musical, que fueron adaptadas a cumbias. Estas comparten espacio con saltos de diablos y un huayno tradicional.

El repertorio popular bailable se enriqueció aún más con los aportes de las bandas bolivianas contratadas también para la fiesta de La Tirana, agrupaciones que ya traían incorporadas las adaptaciones de los grupos folclóricos como Los Kjarkas, Proyección, Awatiñas y Llajtaymanta. Por otro lado, las cumbias andinas o en la versión de cumbia "chicha" peruana, bailadas en matrimonios, bautizos y parabienes de los pueblos fueron rápidamente adaptadas e integradas al repertorio de las bandas nortinas. Al respecto:

[Los covers de música popular] comenzaron más o menos a fines de los 80, comienzo de los 90. [...] los que más hacían esos arreglos eran los sambos caporales, porque cuadran las melodías, todo empezó cuando empezaron a tocar los temas "Wayayay" y "Llorando se fue" [de los Kjarkas], que eran temas en ritmo de caporal. Después fueron como agregándole otras melodías [baladas]. Yo tengo grabaciones noventeras con los Wiracochas de canciones de José Luis Perales, de la Janett, esa que se llama "Porque te vas". A mediados de 1980 comienzan a hacerse las primeras cumbias, con los tambos, en la época del bodegón [...] las cumbias más famosas era las cumbias ahuaynadas peruanas [...] Ahí yo traje el "Cariñito", Aníbal Ángel Rosado es el autor, en el disco single del grupo Los hijos del sol, ese disco lo traje yo de Perú. Ese tema no lo conocía nadie aquí en Iquique, entonces uno lo difundió ahí. Después lo sacaron las bandas y se hizo un clásico aquí en Iquique.⁴³

Sin duda alguna, según nuestra experiencia en las fiestas regionales, la cumbia "Cariñito", rebautizada popularmente como "Lloro", es hoy la más interpretada por las bandas en todas las ciudades de Chile, como un símbolo de la "cumbia nortina" (Daponte, Díaz y Cortés 2020c).

Este ingreso de las bandas al mundo discográfico marcó una tendencia que animó a los músicos a desarrollar una simbiosis entre la música popular bailable y la ceremonial. Un claro ejemplo lo encontramos en las dos versiones para bandas de "Dos mujeres, un camino", que fue el tema principal de una telenovela transmitida por la televisión chilena en 1994; en una versión en cumbia para los tambos (ver Partitura 4) y otra al ritmo de sambo caporal para los bailes religiosos (ver Partitura 5). Ambas versiones, aún vigentes, fueron realizadas por el maestro Eduardo Maldonado.



Partitura 4 / Partitura para trompetas del tema "Dos mujeres, un camino" (cumbia lenta).

Fuente: Eduardo Maldonado (1995).

189

^{43.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.



Partitura 5 / Partitura para trompetas del tema "Dos mujeres, un camino" en versión caporal. Fuente: Eduardo Maldonado (1995), editado por Nelson Collao – Máster Band (2019).

Hacia fines de la década de 1990 la práctica de adaptar melodías de moda a ritmos tradicionales se hizo cada vez más común. En los albores del siglo XXI, los tópicos rítmicos, progresiones armónicas y trazos melódicos provenientes de cumbias, salsas, merengues, valses, boleros, baladas, latin jazz y pop, están ya insertos en los géneros que acompañan a los bailes del santuario "porque acercan a los bailarines jóvenes, que gustan de estas músicas de moda, al mundo religioso". Estas nuevas creaciones se estrenaban año a año en las fiestas religiosas del norte de Chile. Estas nuevas creaciones se estrenaban año a año en las fiestas religiosas del norte de Chile.

^{44.} Ulises Carrero, entrevista. 28.07.2020.

^{45.} En la actualidad estos *covers* no son permitidos en la fiesta de La Tirana, ya que no son considerados música devocional. Aunque no está claro cuando empezaron las limitaciones, la mayoría de los músicos y bailarines concuerdan que fue durante la primera década del siglo XXI, siendo oficializado a partir del año 2012 por medio de la actualización del estatuto que rige a todos los bailes afiliados a la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana, indicándose en el numeral b del Art. 139º respecto a las Disposiciones para los músicos: "Son comunes a todo músico de Baile Religioso Federado, las siguientes disposiciones: 'Se prohíbe a los músicos que acompañen a los Bailes Religiosos en cualquier horario, danzar al tocar los instrumentos, lo que produce desorden e incita al peregrino a plegarse a este movimiento rítmico; como también interpretar melodías de música popular claramente no religiosa'" (Federación de BB.RR de La Tirana 2012, 35). Por esta razón, hoy en día, cuando un caporal o un baile religioso contrata una banda, solicita al director la composición de una nueva música y/o ejecución de otras más antiguas consideradas tradicionales.

Las bandas resonantes

A continuación, se entrega una serie de antecedentes históricos y testimonios de las agrupaciones que incidieron en la escena musical de los santuarios, festividades y eventos nortinos a partir de 1970, y que han dejado un legado cultural y musical tanto a los músicos y peregrinos como a los bailes religiosos. Entre las bandas de bronces de las últimas décadas del siglo XX encontramos a las siguientes:

Los Ulises

Esta banda se fundó en 1970 en Antofagasta. La mayoría de sus integrantes se conocieron en el programa de entretenimiento para los trabajadores que se realizó en las salitreras Pedro de Valdivia y María Elena. Una vez emigrados a la ciudad, Ulises Guerrero Cortés junto a sus hijos y amigos, organizan la banda Bronces para La Tirana reconocidos en el ambiente musical como Los Ulises. Estaba compuesta por diez músicos de vientos que interpretaban el trombón de varilla y trompetas. Estos, al no contar con percusiones, se integraban a los bailes (ver Figura 5). Con los años incorporaron su propia percusión:

Porque empieza a cambiar la música, ya no se dedican a hacer música para baile religioso, sino que, para animar los tambos, ya empieza hacer cumbia, entonces por ese tipo de cosas se necesita una percusión propia. [...] Acá en Antofagasta se da entre los 80 y 85.46



Figura 5 / Banda Los Ulises durante sus inicios en la década de 1980. Fuente: Archivo privado de Daniel Guerrero Mancilla (2015).

^{46.} Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

Su director se encargaba de gestionar los contratos, el transporte, el alojamiento y la alimentación, mientras que los músicos se dedicaban exclusivamente a tocar y cumplir con los compromisos festivos. Las primeras adaptaciones musicales fueron de manera empírica o al "oído" o la "paila" puesto que los integrantes no tenían formación en lectoescritura musical.

Ese era así, [...] bueno con mi papá trabajamos a lo que se llamaba al oído, a la paila, [su padre] escuchaba un salto y se lo aprendía y se lo traspasaba a los demás. Por ejemplo, mi papá decía vamos a tocar esto, esto es la parte de trompeta, esta es la parte de trombón y ahí cada uno iba usando su oído y sacábamos el salto así, [...] o sea teníamos gente de buena paila como se le dice [...] antes no se exigía [leer música] era ensayar netamente de oído.⁴⁷

Esta banda destacaba por su versatilidad, ya que en La Tirana acompañaba a distintos tipos de bailes como el gitano, la diablada y los morenos de Pedro de Valdivia; los indios *jalaguayos* de Arica; los sambos caporales y diabladas de Iquique y Antofagasta. Algunos de sus músicos también se incorporaban a otras bandas durante la celebración para aprender nuevos ritmos. Por ejemplo, entre los años 1983 y 1985 reforzaron a la banda Wiracochas que, en aquel entonces, acompañaba a tres bailes: la diablada de Victoria, la primera diablada de Chile y los sambos caporales. En 1985 incorpora instrumentos de percusión con el objetivo de tener independencia en la fiesta y funcionar en eventos como tambos, peñas y carnavales.

La experiencia de tocar junto con la banda Wiracochas, cuyos integrantes dominaban la lectura musical, motivó a sus hijos al aprendizaje de la lectoescritura para registrar las melodías que su padre creaba. La alfabetización musical quedó a cargo del maestro Enrique Vargas, quien integró por muchos años la banda militar de Antofagasta. De esta manera, "él se encarga de enseñarles a quienes están más atrasados con la lectura musical los lunes y miércoles desde las 21:00 a 23:00 horas. Este tenía un costo de \$12.000 pesos mensuales por persona".⁴⁹ Se utilizaba principalmente el sistema dominó.⁵⁰

Desde 2005 la banda se gestiona por medio de una directiva que organiza actividades para obtener recursos y solventar los gastos de vestuario, alojamiento y alimentación durante los periodos de fiesta.⁵¹

Los Wiracocha

Esta banda nace en Iquique en 1979 a partir de la fusión de la banda folclórica Bronces Andinos y la banda Santa Cecilia que funcionaban desde 1970. Su primer nombre fue Ritmo y Juventud, y estaba compuesta por ocho integrantes: cinco de vientos (trompetas, trombón y bajo) y tres de percusión (bombo, caja y platillos) (ver Figura 6). Sus directores fueron los maestros

^{47.} Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

^{48.} Era común en aquella época que una banda tocase para más de un baile. A esta práctica se le conocía coloquialmente como "doblete", "triplete" o "cuatriplete".

^{49.} Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

^{50.} En los últimos años el aprendizaje de la lectoescritura musical se ha enriquecido con otros métodos más clásicos aportados por músicos que los han aprendido en otras instituciones.

^{51.} Daniel Guerrero Mancilla, entrevista. 22.03.2015.

Guillermo Contreras y Esteban Vilca.⁵² Esta banda alcanzó figuración local en el Bodegón de Iquique. Hacia 1982 ya poseía gran popularidad en el ambiente local, lo que aumentó considerablemente sus contratos tanto en la ciudad como en los poblados precordilleranos. Por esta razón, sus directores decidieron profesionalizarla y refundarla el 27 de septiembre de ese año e, inspirados por el ambiente de la cultura andina, cambian su nombre a Banda Instrumental Wiracocha.⁵³



Figura 6 / Banda Ritmo y Juventud a comienzos de la década de 1980. Fuente: Archivo privado de Guillermo Contreras Maldonado.

La banda Wiracocha fomentó entre sus integrantes la lectoescritura musical, facilitando el aprendizaje de nuevos repertorios. Con el tiempo, aquello significó poseer una gran cantidad de material transcrito para todo tipo de danzas religiosas y eventos, cumpliendo con diferentes contratos. Desde 1985 los Wiracochas cuentan con un solo director, Guillermo Contreras Maldonado, quien se encarga de los contratos, la música y la logística. A este maestro aún se le reconoce la iniciativa que promueve en los integrantes la creación de melodías nuevas con el fin de "renovar la música todos los años". Esta motivación, que fue muy bien acogida por los integrantes más jóvenes, generó una abundancia no solo en la creación musical, sino que también impulsó la fundación de bandas que tomaron aquella práctica como un paradigma. Sobre esto señalan que "los músicos de la banda Juventud del Norte salió del lado mío, el Moncho (Q.E.P.D.), el César, el Cristian Saldívar, todo ese grupito que eran los Gitanos de Belén eran los mismos cabros". En esta banda se formaron destacados músicos actuales como Francisco Pesos de la banda Runaukas y Julio Molina de los Malkus.

^{52.} Este músico era oriundo del poblado precordillerano de Jaiña y era quien estaba encargado de realizar los contratos con los bailes para la fiesta de La Tirana.

^{53.} Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

^{54.} Guillermo Contreras, entrevista. 01.06.2014.

Otros talentosos músicos que integraron esta banda, fundaron nuevas agrupaciones que mantenían el mismo principio formativo; tal como aconteció con el maestro Héctor Santibáñez, quien fue instructor de la banda del baile Gitanos Escuderos, quienes posteriormente conformaron los Malkus.⁵⁵ En otros términos, la banda Wiracocha no solo ha funcionado como un centro de formación de músicos e intérpretes de bronces, sino que también ha sido un importante agente que ha contribuido a fortalecer la identidad musical de los bronces de todo Chile (Valverde y Casals 2017).

Banda Instrumental Los Tigres

Esta banda se formaliza en la ciudad de Arica el 26 de septiembre de 1982. Sin embargo, sus integrantes se reunían constantemente desde 1960 para acompañar a los bailes religiosos. El nombre dependía del músico que gestionaba los contratos. Contaba con ocho músicos distribuidos en tres trompetas, dos barítonos y tres para la percusión⁵⁶ (ver Figura 7). La formalización de esta banda inspiró a la conformación de otras que también funcionaban informalmente.



Figura 7 / Banda Los Tigres, 1987. Fuente: Archivo privado de Juan José Tarifa.

En su fundación se organizaron a través de una directiva, hasta que en 1994 Juan José Tarifa asume como director,⁵⁷ encargándose de los contratos y la logística para las presentaciones y fiestas religiosas. Este maestro también cumplió la función formadora de músicos: "[de esta banda] ha salido mucha gente joven; nosotros, de hecho, hemos enseñado y se han ido [fundado otras bandas], esto hace que haya un mayor entusiasmo en las bandas para hacer cosas nuevas, hay más innovaciones". ⁵⁸ Es decir, esta banda ha operado como un espacio de formación de

^{55.} Hoy es el actual director de la banda Los Dinos de Arica.

^{56.} Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

^{57.} Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

^{58.} Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

músicos intérpretes de bronces en la región de Arica y Parinacota, contribuyendo al desarrollo del movimiento del bronce en esa ciudad.

A pesar del fomento en la innovación del repertorio que inculca su director a los integrantes jóvenes, esta banda participa en rituales aymaras y su director intenta que este tipo de adaptaciones sean compatibles con las estructuras tradicionales, debido a que "las melodías que son tradicionales de los pueblos se sacan a oído dado que es muy difícil escribirlas, porque son temas que vienen de años atrás [...] así que los músicos tienen que ir aprendiéndosela a medida que vamos tocando".⁵⁹

Reales del Folclor

Esta banda se conforma en 1989 para acompañar al baile Llamerada de San Lorenzo. Entre sus integrantes se encontraban notables maestros como Héctor Santibáñez (trompeta), Eduardo Maldonado y Eliberto Veliz, 60 por lo que rápidamente destacaron por la interpretación, la calidad de los arreglos musicales y un amplio repertorio. En la década de 1990 acompañaron a varias asociaciones religiosas en la fiesta de La Tirana como Baile Aymara, Diablada Siervos de Jesús y María, y Morenos de Cavancha (ver Figura 8). A fines de la misma década ingresaron jóvenes formados en la Escuela España de Iquique, 61 quienes aportaron con la innovación a la armonización integrando elementos del jazz, pop y baladas populares; además, inspirados en el paradigma de los maestros, generaron creaciones que abrieron el camino para el desarrollo de una nueva generación de bronces en el siglo XXI.



Figura 8 / Banda Reales del Folclor en el pueblo de Tarapacá, 1992. Fuente: Archivo privado de Juan Cantillana Galeas.

^{59.} Juan José Tarifa, entrevista. 15.01.2015.

^{60.} Entre los integrantes destacados se encuentran Roberto Araos (bombo), Raúl Codocedo (barítono), Jaime Cegarra (barítono), Esteban Flores (platillos), Patricio Urrea (caja), Roberto Delgado (trompeta), Junior Bautista (trompeta), Fidel Rodríguez (trompeta), Hugo Rodríguez (trombón), Carlos Cegarra (trompeta), Eliberto Veliz (trompeta) y Roberto Pérez (tuba y barítono).

^{61.} Entre estos nuevos integrantes, destacan José y Jonathan Santander, Marcos Astorga, Sergio y Alexis Valladares, Pedro Salinas, Víctor Pérez, Héctor Cayo, Guillermo Cortés, Víctor González y Santiago Moreno.

Los Indúes

Nace en Iquique bajo el alero del baile religioso Morenos Indúes que decidió, después del fallecimiento de su último intérprete de pito Hernán Arturo González, renovar su instrumentación contratando músicos independientes, hasta que en 1984 se formalizó una banda. Por medio de la gestión de la religiosa canadiense Teresa Versiles, se consiguió ayuda económica para la adquisición de instrumentos que fueron comprados en Tacna, Perú. Socios, músicos, exbailarines y familiares se iniciaron en la instrucción musical, que estuvo a cargo del entonces jefe de la banda del Regimiento Carampangue, Maximiliano Caqueo. Paralelamente recibieron aportaciones para el repertorio como saltos y marchas de morenos compuestas por los maestros Guillermo Contreras, Héctor Santibáñez y Eduardo Maldonado (ver Figura 9).

A diferencia de otras bandas, estos músicos participaban gratuitamente y por devoción, a cambio de alojamiento, alimentación y el transporte a La Tirana, mismo incentivo que poseían socios y bailarines.⁶³ Varios de los músicos formados en esta agrupación contribuyeron a la fundación de bandas, lo que favoreció al género musical. Entre ellos, destaca Juan Pablo Cortés, quien hoy es un reconocido intérprete, "arreglador" y compositor de música para bronces en Iquique.



Figura 9 / Banda del baile Morenos Indúes de Iquique en La Tirana, 1996.

Fuente: Archivo privado familia Cortés Aliaga.

^{62.} Desde su fundación en 1953 este baile contaba con dos pitos e instrumentos de percusión confeccionados por los mismos integrantes (Rosario Portillo, entrevista. 14.07.2013).

^{63.} Eduardo Martínez, entrevista. 15.07.2013.

Héctor Jorquera (Thaya Yurani)

A mediados de la década de 1990 se funda la banda de la sociedad religiosa Gitanos Escuderos del Carmen, baile que, desde su fundación en 1966, contaba solo con bombos y cajas. Cuando los recursos lo permitían, contrataban bandas de Perú, Valparaíso o Bolivia. Debido al elevado costo de contratar bronces, el integrante del baile Julio Pulgar, con experiencia en agrupaciones musicales, inició las gestiones para conformar una que estuviera integrada por personas vinculadas al baile (socios, músicos, dirigentes y exbailarines, entre otras) con la finalidad de contar constantemente con bronces y ahorrar los costes de este servicio. A través de la organización de variados eventos comunitarios se costearon los instrumentos y se contrató al maestro Héctor Santibáñez, que en ese entonces integraba la Banda Wiracocha, y quien, en un lapso de tres meses, obtuvo muy buenos resultados en la interpretación musical del conjunto. Debutaron en 1996 con el nombre de Héctor Jorquera, en honor a un reconocido y querido caporal del baile y un cuerpo de doce músicos entre barítonos y trompetas, más una nutrida percusión de tres bombos, dos cajas y dos platillos. Interpretaron melodías propias compuestas por Juan Pulgar y otros músicos de la familia (ver Figura 10).



Figura 10 / Banda Héctor Jorquera (actualmente Banda Thaya Yurani) con el baile Gitanos Escuderos en La Tirana, 1996.

Fuente: Archivo privado de Julio Molina.

Esta banda funcionaba desde marzo hasta octubre ya que, al estar relacionada exclusivamente al baile religioso, se presentaban solo en las fiestas de San Pedro en junio; La Tirana y Tirana chica en julio; el día del promesante y el aniversario de la capilla de Ntra. Sra. del Carmen de Plaza Arica en octubre.⁶⁴ A fines del siglo XX, con el objetivo de ocupar espacios más rentables, la agrupación decidió independizarse e, inspirados en el imaginario andino cambió su nombre a Thaya Yurani, que en aymara significa "viento que nace". La conformación de esta banda

64. Para los danzantes en Iquique esta iglesia tiene un carácter especial, ya que fue creada por y para los bailes religiosos. En esta se hacen los ritos de despedida de pueblo (ceremonia que realizan los bailes antes de viajar a La Tirana), se celebra La Tirana chica, ocho días después de la fiesta grande y también las distintas asociaciones de bailes religiosos organizan misas mensuales (Cortés 2015, 27-29).

motivó a que otras sociedades religiosas organizaran sus propias agrupaciones siguiendo los mismos cánones de esta. Así nacieron otras bandas vinculadas a asociaciones religiosas como: el baile Gitanos de Jesús de Nazareno, Gitanos de Belén, Gitanos del Carmen, entre otras. Aunque estas últimas no prosperaron, los músicos que lograron formar han nutrido las bandas actuales. 65

Conclusiones

La presencia de las bandas de bronces en el norte de Chile ha sido registrada desde comienzos del siglo XX en crónicas periodísticas y fotografías. Con el paso de los años algunos músicos intérpretes de instrumentos de bronces aparecen en las fiestas religiosas compartiendo espacios con otros orgánicos sonoros tradicionales de antigua data, junto a percusiones, al acompañar los bailes religiosos en La Tirana. No obstante, hacia la segunda mitad del siglo XX es cada vez más frecuente la incorporación y participación de las bandas en las celebraciones civiles y religiosas, tanto en los pueblos andinos de la pampa como en las ciudades nortinas. Este proceso fue posible debido a las acciones pedagógicas de connotados maestros que desarrollaron metodologías de enseñanza, técnicas instrumentales y la creación de repertorios devocionales. Junto con eso, incentivaron la fundación de nuevas agrupaciones que difundieron estas prácticas siguiendo los mismos patrones de interpretación musical y orgánica de sus maestros.

La labor que los maestros realizaron dejó una impronta que hoy portan los músicos de las bandas de bronces del norte de Chile, en especial, en relación con los paradigmas creativos basados en la fusión de la música popular y religiosa, generando un prototipo sonoro funcional tanto al disfrute social como a la devoción ritual.

Finalmente, hemos constatado tanto en la explanada del santuario de la Virgen del Carmen de La Tirana como en las ciudades del norte chileno, que las bandas de bronces reconfiguraron el sistema musical de la fiesta pública y el paisaje sonoro de la pampa del Tamarugal, articulando espacios liminales entre las prácticas cúlticas y las celebraciones urbanas, reconstituyéndose en un símbolo que identifica, en su resonancia de bronce, a la música del desierto chileno.

Bibliografía

Brucher, Katherine. 2013. "Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands". En *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, editado por Suzel Ana Reily y Katherine Brucher, 83-102. Farnham: Ashgate.

Calderón, Renato. 2010. "Ser niño en la Pampa. Aproximación histórica a la vida cotidiana en la Ex Oficina Santiago Humberstone (1934-1960)". Tesis de Grado, Universidad de Tarapacá.

^{65.} Actualmente, solo funcionan dos bandas de bailes religiosos: Nazarenos y Thaya Yurani (Patricio Pulgar, entrevista. 11.01.2015).

- Cortés Aliaga, Nicole. 2015. "Historia y organización de las bandas de músicos que participan de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX". Tesis de Grado, Universidad de Tarapacá.
- Costa, Luis. 2019. "Solfeando desde el atril: Las bandas de música como modelos educativos". En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, editado por Nicolás Rincón y David Ferreiro, 467-481. Granada: Editorial Libargo.
- Daponte, Jean Franco, Alberto Díaz y Nicole Cortés. 2020a. "Los Chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno". *Interciencia* 45 (8): 361-369.
- ______. 2020b. "Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950)". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 25 (13): 100-120.
- _____. 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* 237 (76): 106-139.
- Daponte, Jean Franco, Alberto Díaz, Nicole Cortés y Jaime Antezana. 2020c. "Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno". *Boletín de Música. Casa de las Américas* 54: 129-150.
- 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* 42 (2): 371-399.
- _____. 2011. "En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana". *Revista Musical Chilena* 216 (65): 58-97.
- Díaz Araya, Alberto y Paulo Lanas Castillo. 2015. "Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, norte de Chile (siglo XX)". *Latin American Music Review* 36 (2):145-169.
- Federación Tirana. 2012. Estatutos Federación de Bailes Religiosos de La Tirana. La Tirana: Obispado de Iquique.
- Valverde, Ximena y Albert Casals. 2017. "Sonidos del desierto: la música de las bandas de bronces de la Región de Tarapacá en la Educación Formal Chilena". *Revista Neuma* 10 (2): 84-105.
- Zarricueta, Diego. 2016. "Bronces de Tarapacá. El sonido de una identidad". Tesis de Grado, Universidad Austral de Chile.

La representación de la espiritualidad mapuche en la música popular: el caso de Anklaje¹

Javier Silva-Zurita

Universidad de Los Lagos javier.silva@ulagos.cl

Ignacio Soto-Silva

Departamento de Humanidades y Artes Universidad de Los Lagos Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras ignacio.soto@ulagos.cl

Leonardo Díaz-Collao

Universidad Alberto Hurtado ladiaz@uahurtado.cl

Resumen

Anklaje es un grupo de música popular formado en la ciudad de Castro en la Isla Grande de Chiloé, en el sur de Chile, cuyo trabajo creativo se caracteriza por la utilización de elementos musicales y discursivos vinculados al pueblo mapuche williche. En el presente artículo discutimos la forma en que Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, analizando las interacciones entre territorio, identidad y espiritualidad que llevan a la articulación de un proceso creativo particular. De esta forma, examinamos los discursos de los miembros de la banda, quienes caracterizan dos formas de concebir las prácticas musicales: una que vincula la música con la expresión de lo racional, y otra, con la experiencia espiritual. Los resultados nos muestran cómo un constructo de territorio modela una visión de espiritualidad, encausando una práctica representacional que apela a la mediación entre lo cotidiano y lo sagrado.

Palabras clave: etnomusicología, representación, mapuche, williche, Chiloé.

The Representation of Mapuche Spirituality in Popular Music: The Case of Anklaje

Abstract

Anklaje is a popular music group founded in the city of Castro in Chiloé Island, in southern Chile, whose creative work is characterized by the use of musical elements linked to the Mapuche Willliche people. In this article, we discuss how Anklaje represents Mapuche spirituality in its music, analyzing the interactions among territory, identity, and spirituality that articulate a particular creative process. We examine the band members' discourses

^{1.} Este trabajo fue financiado por el proyecto Fondecyt 11190505 y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NSC2022 016).

which characterize two ways of conceiving music practices, one linked to music as a rational expression and another as a spiritual experience. The results show how a construct of territory shapes a vision of spirituality, driving a representational practice based on the mediation between secular and sacred elements.

Keywords: Ethnomusicology, Representation, Mapuche, Williche, Chiloé.

Introducción

En el contexto de un festival cultural, se observa sobre un escenario a un presentador que, en francés, indica que la siguiente intervención estará a cargo de una agrupación proveniente de la isla de Chiloé, al sur de Chile. Suben al escenario un pianista, un percusionista y una cantante. Ella, con un atuendo mapuche, se localiza al centro. El pianista toca en un sintetizador una secuencia de cinco notas que evocan un contrabajo, mientras el percusionista lo acompaña con toques esporádicos de udu y otras percusiones. La cantante interviene y recita en castellano:

La mujer enferma dice: "todos juntos huiremos hasta el sur, llegaremos más arriba de la luna, ya solo me quedan pocos remedios, allí está la esperanza, la sanación".

Una acompañante, también sobre el escenario, declama el texto, ahora en francés. El pianista interpreta una serie de notas de carácter ambiental que parecen improvisadas; la cantante acompaña con sonidos eólicos ejecutados en una flauta longitudinal. Al dejar el instrumento en una mesa, la vocalista comienza su canto en mapudungún; la melodía suena mapuche, pareciera tener wünül.²

La canción referida se titula "Canto al sol" y forma parte del disco Wiyil Tukun Pu Püllü (Encaminados por los espíritus) publicado en 2014 por Anklaje, y la descripción corresponde a una presentación realizada por dicha agrupación en el festival de cine de Douarnenez en Francia.3 Conformada por Neddiel Muñoz Millalonco, Marco Garrido López y Claudio Pérez Llaiquel, Anklaje es una agrupación musical fundada en 2010 en la ciudad de Castro en la isla de Chiloé (ver Mapa 1). En su sitio web de SoundCloud, la banda se describe como una agrupación que incorpora el "canto en lengua originaria" y diversos elementos "provenientes de distintas latitudes", en una propuesta que brinda "tratamientos estéticos" variados "en cuanto a formas, estilos y timbres" (Anklaje s.f). Anklaje ha editado tres discos: el ya mencionado Wivil Tukun Pu Püllü en 2014, Pu Pichikeche Ülkantulelu Lonkontukungekey Ta Williche Dungu (Los niños aprenden cantando la lengua williche) en 2017, y We Newen (Energía nueva) en 2019. Además, ha participado en diversos festivales en España, Argentina, Francia y Chile. Dentro de estas actividades, cabe destacar por su importancia a nivel nacional, el segundo lugar obtenido en el concurso de composición musical Luis Advis 2020, en la línea de música con raíz folclórica, el cual fue organizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

^{2.} Javier Silva-Zurita (2017, 102-103) discute en detalle cómo el término wünül es utilizado de manera consistente por cultores mapuche para señalar elementos musicales considerados parte de la tradición. Su significado refiere a algo que se mueve de manera ondulada y puede traducirse al castellano como "melodía mapuche" o "sonido mapuche".

^{3.} Video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gALrxT6CRR8 Acceso: 30 de noviembre de 2021.



Mapa 1 / Ubicación de la ciudad de Castro en la isla de Chiloé.

El presente artículo tiene como objetivo analizar las formas en que el grupo Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, atendiendo a las dimensiones discursivas y musicales de dicha representación. Sobre lo discursivo, nos enfocaremos en las metáforas⁴ utilizadas por los miembros de Anklaje para referirse a la naturaleza, al territorio, al mundo espiritual y a la música en general. En cuanto a lo musical, lo abordaremos considerando los aspectos sonoro-musicales y performativos de la banda, prestando atención especial a ciertas decisiones estéticas adoptadas en sus trabajos. Con esto pretendemos identificar prácticas representacionales particulares de esta agrupación, las cuales podrían dar luces sobre dinámicas similares en los procesos creativos de otros artistas que aluden a imaginarios espirituales relacionados con lo mapuche.⁵

Cuando hablamos de lo mapuche, nos referimos al amplio constructo asociado con esta cultura, el cual excede su dimensión tradicional e incluye, en algunos casos, estereotipos sociales y prácticas urbanas. De manera similar, con espiritualidad mapuche nos referimos a la noción –a veces ambigua y flexible— que aglutina una serie de ideas y creencias vinculadas con la cosmología de este pueblo originario, pero que, en general, no son elaboradas por sus especialistas ceremoniales –como lo son la *machi*, el *ngenpin* y el *kimche*, entre otros—, ni se producen o reproducen necesariamente en su práctica ritual.

Jean-Paul Sarrazin (2008, 77-78) menciona que las visiones religiosas y espirituales asociadas a lo indígena son, por lo general, valoradas de manera positiva, siendo incorporadas en los discursos neoindigenistas que buscan la revitalización de estas culturas. El autor comenta que lo "religioso-espiritual" propio de estas culturas se encuentra en diálogo con los códigos

^{4.} Utilizamos el término metáfora en el sentido adoptado por Timothy Rice (2003, 163), quien lo entiende como "creencias sobre la naturaleza fundamental de la música [...] que pasan a conformar la base de los discursos sobre música".

^{5.} Rupert Till (2010, 170) sostiene que, debido a que la música y la cultura popular han ingresado al campo de lo religioso, el empleo de metodologías y categorías desarrolladas para el estudio de las religiones puede revelar patrones, prácticas y estructuras que de otro modo resultarían incomprensibles. Según Robin Sylvan (1998, 4), en diversas subculturas musicales se observa el íntimo y perdurable vínculo entre religión y música, por lo que el autor llega a afirmar que "la religión y Dios no están muertos, sino que muy vivos y sanos y bailando al ritmo de la música popular".

de Occidente, posibilitando la emergencia de "reinterpretaciones 'espiritualizantes' de lo indígena" que provienen de las mismas comunidades o de actores externos (Sarrazin 2008, 77). Así, la espiritualidad mapuche la entendemos como un conjunto de elaboraciones recientes que aluden a deidades o espíritus del mundo mapuche, y que, al mismo tiempo, pueden presentar rasgos propios de interpretaciones panindigenistas. Este modo de abordar la noción recién esbozada se aproxima, en tres sentidos, al modo en que Sarrazin (2008, 80) comprende la "espiritualidad indígena": (1) no es un concepto analítico que busque estudiar la espiritualidad de los pueblos indígenas, sino uno que emerge debido al lenguaje que los actores emplean; (2) no pretende abarcar aspectos cosmológicos y rituales, ya que los actores no manifiestan un vínculo pertinente con dichas dimensiones; y (3) presenta ciertos rasgos panindigenistas, ya que se suele hacer alusión a las distintas culturas indígenas sin distinciones, o agrupándolas bajo ciertos preceptos generales.

Son variadas las categorías empleadas por la literatura académica para englobar el conjunto de agentes, prácticas, discursos y ontologías asociadas a lo sagrado mapuche. Por ejemplo, se ha utilizado la categoría "cosmovisión" para referirse al cosmos y "seres sobrenaturales" mapuche (Grebe, Pacheco y Segura 1972), "religiosidad" para reflexionar sobre la identidad religiosa mapuche (Foerster 1993), "religión" —aunque no en el sentido occidental— para referirse "al conjunto total de creencias y prácticas espirituales de los mapuche", y "espiritualidad" para aludir a "las prácticas indígenas que involucran una relación experiencial entre las personas, la naturaleza, espíritus y deidades" (Bacigalupo 1997, 173). No obstante, como hemos aclarado, en el presente texto en ningún caso pretendemos abordar aspectos de la cosmología mapuche, sino la representación musical de una espiritualidad mapuche articulada por las visiones de los miembros de un grupo de música popular de la isla de Chiloé.

Como respuesta a lo anterior es que hemos decidido utilizar en nuestro artículo una definición operativa de espiritualidad, la que enfatiza una noción construida con ideas recientes que pueden referirse a espíritus u otras entidades no-humanas del mundo mapuche, pero que, igualmente, pueden ser comprendidas como elaboraciones generales de tipo panindigenista. Además, en el discurso de los integrantes de Anklaje abunda el término espiritual, y no el de religión o religiosidad. Sin embargo, somos conscientes de que algunas de las dimensiones que estamos considerando en nuestro estudio han sido abordadas por la investigación musical sin mayor distinción, a través del uso de las categorías de religión, religiosidad y espiritualidad, entre otras.⁶

Para abordar la forma en la que el imaginario espiritual mapuche se manifiesta en el trabajo musical de Anklaje, utilizaremos el modelo propuesto por Philip Bohlman (2005, 205-209), quien plantea que la música posee la capacidad de representarse a sí misma, así como de representar elementos que van más allá de lo sonoro. Como será discutido en detalle, Bohlman (2005, 208) argumenta que uno de los desafíos de la etnomusicología es generar explicaciones o metalenguajes que den cuenta de la naturaleza representacional de la música, abordando las

^{6.} Aportaciones pertenecientes al campo de la psicología reconocen que no existe acuerdo sobre los significados de religiosidad y espiritualidad, y que ambos términos suelen aparecer estrechamente conectados. Sin embargo, dichas revisiones establecen ciertas diferencias: si religiosidad puede emplearse para referir a las relaciones con una doctrina o tradición sobre lo divino, la espiritualidad se vincula más bien con la búsqueda de la trascendencia, del propósito, del significado de la existencia (Fuentes 2018; Wong, Rew y Slaikeu 2006). Por otra parte, según Sarrazin (2018, 80), "la comunidad académica no tiene en la 'religión' una categoría analítica unificada"; dada la diversidad de definiciones, el autor sugiere explicitar las características específicas a las que se aluden en un determinado contexto.

formas y mecanismos particulares que subyacen en las prácticas musicales. Consideramos que la puesta en escena descrita al inicio de este texto es un buen ejemplo del vínculo entre ciertos rasgos estéticos de Anklaje y elementos de lo que hemos denominado espiritualidad mapuche, conformando una práctica representacional. Allí observamos una *performance* que podría entenderse como la reinterpretación espiritualizante de lo indígena señalada por Sarrazin (2008), ya que se aprecia una serie de elementos vinculados con la espiritualidad mapuche que dialogan con códigos más globales: observamos una escenificación que nos transmite un cierto grado de introspección (atendiendo a que la canción posee un título en lengua mapuche que apela explícitamente a lo espiritual) y conexión con la naturaleza (a través de la utilización de recursos musicales como los eólicos que imitan al viento); observamos una corporalidad y caracterización –por parte de la cantante, principalmente– que nos sugiere cierta ritualidad; observamos la integración de la lengua castellana con la lengua mapuche, así como la incorporación de instrumentos y sonoridades asociados a lo global, como el udu y el sintetizador.

Consideramos que los saberes asociados a la práctica musical de Anklaje responden a modos distintos de generar conocimiento, lo que se relaciona con la noción de ecología de saberes de Santos (2009). El autor plantea que frente a un modo rígido de generar conocimientos –propio de la academia–, existen formas alternativas de saberes que surgen desde los mundos tradicionales, el arte y las periferias. En el caso de Anklaje, queremos conocer cómo experimentan la práctica de la música. Apuntamos a saberes sensibles, que no representan –necesariamiente– los parámetros con los cuales la academia caracteriza a las prácticas musicales mapuche, ni a la música popular. Esta vivencia particular de la música, que discutimos a través del modelo de Bohlman (2005) por su operatividad, nos permite explicar la forma en la cual los integrantes de la banda se vinculan con el entorno que habitan. Así, no esperamos profundizar en una matriz interpretativa sobre la experiencia creativa de Anklaje, sino más bien relevar los saberes sensibles que subyacen a sus prácticas.

Las sonoridades asociadas al entorno natural en la música de Anklaje son un aspecto al que pondremos especial atención, considerando que se ha reportado con anterioridad el uso de alusiones a la naturaleza como un elemento importante en los discursos identitarios de músicos de la región de Los Lagos. Por ejemplo, Waldo Garrido, Dan Bendrups y Philip Hayward (2018, 60) vinculan aquellas alusiones a la naturaleza con una conciencia ecológica que se visibilizó en las movilizaciones sociales derivadas de la proliferación de la marea roja en 2016.⁷ Por su parte, Soto-Silva et al. (2021) distinguen el uso de la mímesis musical en alusión a elementos de la naturaleza en los trabajos creativos de grupos de música popular de la región como un mecanismo de identificación étnica y de vinculación con el territorio que habitan. En dicho artículo estudian el caso de Armazón, agrupación musical de la cual Neddiel Muñoz y Marco Garrido fueron miembros. Los autores analizaron la canción "Traweli campana" ("Tocan las campanas"), en la cual identificaron algunos procesos de mímesis musical tales como la imitación del viento o del bosque a través de recursos técnicos de la flauta traversa, tales como sonidos eólicos, frullato y jet whistle. Como veremos más adelante, los miembros de Anklaje reportan un vínculo cercano con la naturaleza y en sus relatos reafirman algunos aspectos asociados a la conciencia ecológica que mencionan Garrido, Bendrups y Hayward (2018).

-

^{7.} Dichas movilizaciones se produjeron debido a una crisis económica que se desencadenó por la presencia de la marea roja en la isla, lo que tuvo un impacto profundo en la industria acuícola de Chiloé. La marea roja corresponde a una serie de microalgas que desprenden toxinas nocivas para el humano.

Desde el punto de vista metodológico, hemos realizado un estudio cualitativo que inicia su recolección de datos a partir de un sondeo en redes sociales y canales de divulgación digital, tales como Facebook, YouTube y SoundCloud, entre otros, el cual nos permitió identificar un corpus de información que da cuenta de los discursos y objetivos de la agrupación. A partir de aquello, realizamos una serie de entrevistas y conversaciones, primero con Neddiel Muñoz y luego de manera conjunta con Marco Garrido y Claudio Pérez. Debido a las condiciones derivadas de la pandemia de Covid-19, nuestro contacto con Neddiel, Marco y Claudio se realizó a través de medios de comunicación que permiten una interacción en tiempo real y otras de manera asincrónica, entre ellos, llamadas telefónicas tradicionales, videollamadas y mensajería vía WhatsApp, Facebook Messenger y correos electrónicos.

Dhirjan Murthy (2011, 159) señala que la etnografía digital se caracteriza por métodos de recolección de datos intermediados por tecnologías digitales como las mencionadas con anterioridad. Considerando que nuestro trabajo incorpora solo de manera tangencial dicho componente, y basados en lo señalado por Díaz-Collao y Soto-Silva (2021, 19), este estudio puede definirse como una investigación cualitativa con componentes o perspectiva etnográfica.

Además de la ya mencionada comunicación personal que entablamos con los miembros de Anklaje, recopilamos videos de presentaciones, descripciones de la banda presentes en sitios web, entrevistas contenidas en medios digitales, publicaciones académicas y su producción discográfica. La variedad de fuentes nos demandó utilizar un análisis de la información que nos permitiera cruzar las distintas referencias. Optamos por codificar las distintas interacciones a través del mecanismo propuesto por Anselm Strauss y Juliet Corbin (2016), que en nuestro caso se llevó a cabo con la asistencia del *software* de análisis de información cualitativa ATLAS.ti.

A continuación, discutiremos cómo las prácticas representacionales ocurren en la música de manera general, para luego abordar las interacciones entre identidad, territorio y espiritualidad que observamos en el caso de Anklaje. Lo anterior tiene por objeto establecer un marco referencial para la última sección de nuestro trabajo, en la cual discutiremos la forma en que la espiritualidad mapuche se representa en el trabajo creativo de Anklaje.

Representación y prácticas creativas en la música

El concepto de "música absoluta" aparece a inicios del siglo XIX en el contexto de la música de concierto europea, articulando una línea de ideas trazables desde el Renacimiento que plantean que una obra musical puede ser autónoma y orgánica, en el sentido de que no necesita elementos ajenos al sonido y estructura formal para producir ciertos afectos en sus audiencias. Dicho concepto emerge dentro de un proceso de "idealización de la música instrumental", en contraposición a la música "descriptiva" y "programática", que hacen alusiones sonoras y/o textuales a elementos sociales (Burkholder, Grout y Palisca 2014, 595). Sin entrar a discutir su pertinencia, la noción de que la cualidad sonora de una música es capaz –por sí sola– de producir un efecto en las personas, es un argumento que a menudo podemos observar en las conversaciones informales de conocedores y neófitos de la música. Dentro de la tradición occidental, es interesante ver que esta disyuntiva entre lo absoluto y lo alusivo se remonta a la Antigua Grecia. Una de las primeras menciones sobre la capacidad de la música de afectar a las personas de manera autónoma se observa en una de las visiones sobre la doctrina del

ethos, la cual plantea que las características armónicas, rítmicas y métricas de una pieza musical poseen la capacidad de producir y manipular el carácter y las emociones. Desde otra perspectiva, la visión platónica del ethos argumenta que los efectos y afectos de la música están vinculados a la mímesis, entendida como la capacidad que tiene una cierta ordenación musical de referenciar, por medio de la imitación, "cosas" del mundo y a la esencia de "la vida misma" (Mathiesen 1984, 264-267).

Estas dos dimensiones de la música, una ligada a nociones de lo autónomo y otra a lo alusivo, son abordadas en profundidad por Philip Bohlman (2005), quien señala que la música presenta una "paradoja representacional": los etnomusicólogos entienden que la música representa algo que va más allá de la música misma, pero para que la música pueda representar algo más allá, primero debe ser capaz de representarse a sí misma. Así, Bohlman (2005, 205-207) argumenta que la etnomusicología percibe la "música como representación", y que los conceptos y métodos utilizados por la disciplina se abocan a desarrollar explicaciones sobre cómo dichas representaciones ocurren. De esta forma, Bohlman (2005, 207-208) prosigue, se crea una serie de metalenguajes representacionales donde cada uno posee el potencial de reflejar de manera particular ciertos rasgos específicos de la música. Estos metalenguajes, como transcripciones, relatos de ciertas prácticas y documentación en video, entre otros, por sí solos tienden a ser inadecuados y no logran transmitir la "compleja naturaleza representacional de la música", por lo que es necesario elaborar el mayor número posible de estas explicaciones con el objeto de permitir a los cultores y estudiosos comunicar de mejor manera aspectos de la "mismidad" y "alteridad" de una música (Bohlman 2005, 207-208).

Las nociones de mismidad y alteridad, entendidas en este contexto como aquello propio de la "música representando música" y de la "música representando más allá de la música" respectivamente, son fundamentales para entender el modelo planteado por Bohlman (2005, 210) que busca explicar el qué y el cómo la música representa. Por un lado, dicho modelo señala que existen diez formas en que la música representa, de las cuales cinco están asociadas a la mismidad y cinco a la alteridad. Tal como se observa en la Tabla 1, estas formas de representación musical forman pares que tensionan la relación entre lo mismo y lo otro, aquello que representa lo que es para luego proyectarse y representar algo más. Por otro lado, cada práctica representacional posee tres niveles de representación, donde podemos distinguir al objeto que se representa, el proceso de cómo se articula dicha representación, así como las ontologías musicales involucradas (ver Tabla 2).

Grupo 1-Lo mismo	Grupo 2-Lo otro	
Música representando música	Música representando más allá de la música	
1. Sonido	1. Silencio	
2. Signo	2. Narración	
3. Estructura	3. Sentidos	
4. Secular/cotidiano	4. Sagrado	
5. Identidad propia	5. Poder	

Tabla 1 / Diez formas en que la música representa (Bohlman 2005, 210).

^{8.} Traducción propia del término inglés selfness utilizado por Bohlman (2005).

^{9.} Traducción propia del término inglés otherness utilizado por Bohlman (2005).

	Cada práctica representacional	Ejemplo
Nivel 1	Contiene un objeto que es representado por la música	- Una estructura formal - Un ítem musical - Una historia - Una identidad cultural
Nivel 2	Posee un proceso implícito que nos señala cómo se produce dicha representación	- Estimulando los sentidos - Creando convenciones para organizar los sonidos - Entregando el poder a quienes poseen las tecnologías para representar - Asociando un ítem musical con algún elemento social
Nivel 3	Nos permite identificar ontologías específicas, que nos dan luces sobre cómo las representaciones generan entendimientos sobre la música	Articulación de conceptos sobre música Entendimientos sobre la calidad de objeto y sujeto de la música Elaboración de metalenguajes para explicar un fenómeno musical

Tabla 2 / Tres niveles en la representación musical. Esquema realizado por los autores con la información y ejemplos de Bohlman (2005, 210) complementado con ejemplos propios.

Como ya hemos mencionado, el objetivo de este artículo es discutir las formas en que Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, considerando aspectos discursivos y musicales. Más adelante examinaremos la manera en que dicha representación se materializa en las prácticas creativas de Anklaje, abordando cómo las interacciones que se producen en los ensayos son fundamentales para que esto ocurra. Cabe mencionar que no buscamos abordar en detalle el proceso creativo particular de esta banda, ya que creemos que aquello no es posible dentro del marco de esta investigación, pero es necesario discutir ciertos aspectos de la concepción de los procesos creativos en la música para luego relacionarlas al caso en estudio.

Al respecto, Emily Payne (2016, 326) explica que los estudios musicológicos sobre los procesos creativos han ido enfocándose de manera paulatina en el "mundo real", dejando de lado la concepción de la creatividad musical como un acto aislado, autosuficiente y exclusivo del compositor, y entendiéndolo más bien como "un proceso complejo que es social y culturalmente situado". Parte de esto se ha visto reflejado en estudios que desmitifican los momentos "eureka", vinculando la creatividad a instancias que son producto de un conocimiento experto forjado en periodos extensos, más que a la visión romántica de la "revelación" (Payne 2016, 329).

En su investigación, Payne (2016) nos muestra cómo los elementos creativos de una pieza musical también surgen en los ensayos, incluso en aquellos contextos más prescriptivos como lo son la música de concierto, que tiende a enfocarse en los elementos anotados en una partitura. Dicho vuelco al "mundo real" también se puede observar en otras disciplinas como el psicoanálisis, que abandona la idea de la creatividad musical como algo ligado en

208

^{10.} Basado en lo expuesto en Donin y Traube (2016) y Payne (2016) sobre el estudio de la creatividad musical, es claro que una discusión en detalle sobre el proceso creativo de Anklaje requiere una investigación distinta a la que hemos desarrollado, así como un reporte de resultados centrado en dicho tema.

exclusiva a la resolución de "conflictos inconscientes" y a elementos sonoros con significados intrínsecos. Ahora el foco está puesto en comprender la creatividad como un proceso subjetivo de "experiencia, cognición y comunicación humana", el que presenta un "desarrollo de significancias" basado en formas y estructuras sonoras, pero también en "valores simbólicos particulares" (Hagman 2005, 98).

La música de Anklaje puede entenderse, en parte, como elementos sonoros y performativos que responden a ciertos discursos o metáforas sobre la música, el arte, la creación, el territorio, lo espiritual y la identidad williche, 11 entre otros aspectos. En relación con esto último, reconocemos dos vectores que articulan dichas metáforas. El primero tiene relación con los relatos identitarios de Anklaje, en los cuales observamos una narrativa que posiciona al espacio que habitan como eje articulador de una serie de percepciones sobre el territorio, lo indígena y lo espiritual. El segundo se vincula a los relatos sobre música, en los cuales advertimos nociones integradoras que la conectan con otras artes y la espiritualidad, asunto que es clave en la configuración de las prácticas creativas de la banda.

Identidad, territorio y espiritualidad

Los discursos identitarios de los miembros de Anklaje quedan en evidencia a través de relatos que incorporan una serie de aspectos asociados al territorio, que se articulan desde un sentido de pertenencia al lugar geográfico que habitan y a los constructos vinculados a este. Quintriqueo et al. (2021, 2) mencionan que "para el mapuche el territorio hace referencia al espacio físico-geográfico, sociocultural y espiritual-inmaterial en el cual se desarrolla la vida". Por esta razón, la pertenencia territorial es un aspecto clave para modelar las identidades de los músicos urbanos que se vinculan al mundo mapuche, pues su forma de comprender dicho nexo apela a un conocimiento que tendría su origen en nociones sobre el territorio y la naturaleza asociadas con este pueblo. En relación a esto, Soto-Silva et al. (2021, 81-82, 87-88) señalan que en la escena de la música popular de la región de Los Lagos existen proyectos identitarios articulados bajo esta noción de territorio, donde se observa lo señalado por Talcott Parsons (1975, 65) sobre la generación de símbolos asociados a elementos locales que adquieren un significado debido a su singularidad dentro de contextos más amplios. En este caso, lo singular del territorio se refiere a su cualidad insular, natural y étnica; el territorio es un elemento que articula los saberes asociados a estas singularidades, por cuanto desde este espacio geográfico, con atributos tanto empíricos como construidos, emergen identidades vinculadas a las distintas dimensiones del espacio en el cual habitan las comunidades.

La narrativa identitaria de Anklaje apunta a la puesta en valor de los pueblos originarios que habitan o habitaron el territorio chilote, así como a algunas características de la insularidad como lo es el vínculo con la geografía rural y el mar. Chiloé corresponde a un icónico lugar de Chile, con un rico imaginario que ha permeado a gran parte del país, siendo considerada su música, bailes e historias como parte importante del folclore chileno. Así, cuando hablamos sobre lo chilote nos referimos, principalmente, a aquel constructo de límites difusos, al que se suele vincular con lo folclócrico. Las características geográficas e históricas del territorio

^{11.} Los williche corresponden al subgrupo del pueblo mapuche vinculado a la Fütawillimapu, un territorio de límites difusos generalmente ubicado en las regiones de Los Ríos y Los Lagos. Así, la identidad williche la entendemos como los aspectos culturales distintivos asociados a este pueblo.

facilitan la integración de un discurso identitario que apunta a las influencias williche, chonas¹² y chilotas de quienes habitan el espacio y, por ende, de los miembros de la banda y la banda misma. Neddiel Muñoz nos cuenta cómo define su identidad territorial:

Yo soy chilota, mapuche williche, porque los williche igual somos mapuche. Ahora también tengo mi parte chona, digamos. Como yo le digo, yo tengo mucha sangre chona [...] pero somos mapuche williche. Nosotros hablamos acá mapuzugún, la lengua de acá tiene pequeñas variantes [...] nosotros somos mapuche y williche y decimos williche porque, bueno, somos la gente del sur. Pero somos parte también del pueblo mapuche y somos parte de los pueblos canoeros, de los chonos. Y tenemos también muchas costumbres, también nuestra cultura es distinta, nuestro territorio es distinto (Comunicación personal 2020).

Es interesante observar cómo la integración de lo chono, chilote y williche es relevante en el discurso identitario de la agrupación. Los miembros de Anklaje señalan que la influencia williche se plasma a través de la inclusión de la variante local de la lengua mapuche, tanto en las letras de los cantos como en los nombres de los temas, así como también con la incorporación de elementos mapuche más generales a través del uso de instrumentos como la trutruka o el kultrun. Sin embargo, los aspectos asociados a lo chono y chilote son menos evidentes. Al respecto, pareciera ser que el elemento que da un sentido de unidad a la integración de lo williche, chono y chilote tiene relación con el constructo que vincula naturaleza y territorio. Soto-Silva et al. (2021) discuten dicha asociación en el trabajo de la banda chilota Armazón y el de otras dos agrupaciones de la región de Los Lagos, concluyendo que la referencia al territorio a través del uso de la mímesis musical en alusión a la naturaleza es un aspecto relevante en los casos estudiados, lo que da cuenta de un vínculo entre el mundo indígena tradicional e imaginarios identitarios locales (Soto-Silva et al. 2021, 87).

El ejemplo que citamos al inicio del presente trabajo, en el que describimos una presentación de Anklaje en el festival de cine de Douarnenez, muestra un caso ilustrativo con respecto a la alusión de la naturaleza. Al inicio de dicha presentación, se observa que con un sintetizador y un udu se ejecuta una secuencia reiterativa sobre la cual Neddiel realiza sonidos eólicos con una flauta longitudinal.¹³ El sentido que tiene el uso de estos recursos es descrito por Neddiel de la siguiente forma:

Yo siento que el amor que tenemos también hacia los espacios en que vivimos nos ha permitido llevar los instrumentos también a esta conversación, a dejar que la trutruka se calle un poco para que pueda entrar el piano y viceversa; a sentir que los elementos que generan el bosque, todo lo que son las zampoñas, las kalimbas, varios instrumentos que me han traído de regalo, y todo eso va allí. Entonces, primero está el bosque y después empezamos a entrar, porque no es al revés (Comunicación personal 2021).

^{12.} Aspillaga et al. (2006, 78) definen al pueblo chono como un colectivo de "canoeros que ocuparon una franja de territorio de unos 500 kilómetros de longitud en la Patagonia Occidental Insular Septentrional, entre las islas Guaitecas y la península de Taitao y el golfo de Penas e islas Guayaneco". Las colectividades chonas desaparecieron luego de la colonización española y en una época de decaimiento demográfico, por lo cual existen pocas evidencias arqueológicas respecto a sus bienes culturales. Sin embargo, aún existen nombres de lugares e imaginarios sobre la identidad chona que se mantienen presentes en las comunidades de la isla de Chiloé.

^{13.} Video disponible en: https://youtu.be/gALrxT6CRR8?t=107 Acceso: 30 de noviembre de 2021.

El vínculo con el entorno natural y el territorio que observamos en los discursos identitarios de Anklaje parece estar influenciado por una concepción con rasgos panindigenistas de entender la naturaleza, lo que configura un eje que aglutina las ideas y los relatos identitarios con elementos que son transferibles a la práctica musical. De esta manera, podríamos estar en presencia de nociones que van más allá de la concepción moderna de naturaleza, que la objetiviza y separa de la cultura (Descola 2012), ya que algunos elementos naturales son dotados de cualidades humanas. Un claro ejemplo de lo anterior son las reiteradas alusiones de los miembros de Anklaje a la *mapu ñuke*¹⁴ (madre tierra), metáfora que revela otra concepción de la naturaleza, otorgando a la tierra en su conjunto agencia y humanidad. Marco Garrido se refiere al vínculo de Anklaje con la *mapu ñuke* y sus elementos de la siguiente forma:

Entonces, nos sitúa algo que es la tierra, *mapu ñuke*, nos situamos acá y eso nos gusta. Sentimos a los pájaros, tenemos la sonoridad del mar, vivimos cerca del mar, en el bosque, entonces tenemos esa mirada, tenemos ese corazón puesto en la música (Comunicación personal 2021).

Como vemos, la *mapu ñuke* tiene un rol significativo en este proceso de articulación entre el territorio, la naturaleza y la música. Los músicos comprenden la naturaleza como un sistema que va más allá de lo físico, biológico o ecológico, que forma parte del "proyecto vital" que menciona Nelson Vergara (2009, 168), cuya estructura y límites no se encuentran definidos solo por un contorno geográfico, sino más bien por un sentido de pertenencia y de vinculación al espacio. Uno de los músicos, Marco Garrido, nos cuenta cómo desde su experiencia de vida, en diversos lugares de Chile, encontró un sentido de pertenencia y una vinculación con lo mapuche en la isla de Chiloé:

Marco: Yo soy como el más wingka de todos acá, porque, bueno, mi familia, mi padre era un gitano, así que vengo de la salitrera, nací en San Vicente de Tagua Tagua, pero estuve en Pedro de Valdivia, María Elena, Antofagasta, Coquimbo, Los Andes, Saladillo, San Felipe, Santiago, San Vicente de Tagua Tagua, viviendo. Hasta hace ya como cuarenta años, más de la mitad de mi vida que llevo acá en la isla de Chiloé y la verdad es que yo me siento muy arraigado acá a la tierra. Creo que de aquí ya no me muevo, aquí he aprendido mucho, esta isla me ha entregado todo lo que sé, vivo feliz acá. He aprendido mucho de la gente, he recorrido, conozco mucho Chiloé, he participado en muchas, cómo se llama, organizaciones que habla Neddiel, de we tripantü, de sesiones con los pueblos, con la gente de Compu, en fin, con otras organizaciones mapuche williche, hemos tocado con Neddiel en reuniones, en la fiesta. Por lo tanto, y tal como dice Neddiel, yo me siento ahora parte de la tierra de acá, de Chiloé. Yo, sin haber nacido [en Chiloé], yo podría decir que yo soy de esta tierra.

Neddiel: Feley [está bien] (Comunicación personal 2021).

Este relato da cuenta de una identidad territorial que se construye por la pertenencia al espacio, no solo por un vínculo sanguíneo o familiar, sino más bien por una experiencia de vida circunscrita al lugar que habita. Si bien Marco nos señala la isla de Chiloé como un espacio delimitado, su experiencia y vínculo con el entorno construye y da sentido a su particular

^{14.} Utilizamos la expresión *mapu ñuke* en lugar de *ñuke mapu*, ya que es la forma más utilizada por los miembros de Anklaje.

discurso territorial. Así, vemos que la visión o interpretación de la espiritualidad mapuche tanto de Marco como del resto de los miembros de la banda emerge desde la triangulación de diversos aspectos relacionados al espacio que habitan. La vinculación del territorio y la reinterpretación de la mapu ñuke como portadora de sabiduría y agencia evidencia un fenómeno semejante al que señala Claudia Rodríguez (2020) cuando alude a la ecología de saberes de Santos (2009) para interpelar a la academia y sus formas de generar conocimiento en el contexto de la poesía mapuche. Recordemos que la ecología de saberes plantea que, frente a una forma rígida de generar conocimiento, existen formas alternativas de saberes que surgen desde los mundos tradicionales y desde las periferias. La forma en la cual Anklaje describe su relación espacial y creativa con los saberes y la cultura mapuche, da cuenta de una ruptura de los esencialismos indígenas y de una espiritualización de la práctica musical, que se puede ejemplificar con el siguiente relato de Neddiel:

Nosotros podemos tener mucha variedad con los instrumentos, pero nunca olvidamos lo que significa para nosotros la *mapu ñuke*, ser parte de esto. Tú puedes serlo a través de la música, a través de la pintura, a través de la poesía. Pero nace, nace del *gülkantun* [canto mapuche], nace la identidad, además de diferente, del canto nuestro, del canto originario. Porque esto no es un folclore, este es un canto que constantemente se está recreando. Aquí no hay nada fosilizado y acá nada se dice porque, "es que esto se hacía así antes", no. Esto tiene toda la posibilidad, así como la cultura, cierto, la cultura gira, también la música debe serlo. Así como la cultura va cambiando, pero lo esencial es el sentido de pertenencia, que somos hijos e hijas de la tierra. Y desde allí armas toda la poesía, de todos los discos, están relacionados con la familia, con ese sentido de pertenencia (Comunicación personal 2021).

El sentido de pertenencia territorial tiene un impacto profundo en el relato de Anklaje. Los músicos narran un proceso dinámico de construcción de sus identidades a partir de una visión dinámica de la cultura. Como comentamos anteriormente, la dimensión espiritual en el discurso identitario de Anklaje se manifiesta, entre otros aspectos, a través de la atribución de características animistas a la naturaleza, en el sentido propuesto por Descola (2012, 199-220). Quintriqueo et al. (2021, 3) señalan que la noción mapuche de territorio es concebida como un entramado complejo, en el cual se vincula el territorio histórico desde perspectivas objetivas-subjetivas e individuales-colectivas, en las cuales la espiritualidad juega un rol central y unificador. Para estos autores, "la noción de territorio tiene una connotación epistémica, que va más allá del espacio físico inmediato y se concibe en una relación [tanto] vertical como horizontal" (Quintriqueo et al. 2021, 3). Esta visión espiritual del territorio y, por extensión, de la naturaleza influye en el modo en que Anklaje concibe la música:

Neddiel Muñoz: Todo lo que nos da la *mapu ñuke* es inimaginable; el problema es que no lo aprecia, la gente ya no lo aprecia, porque, bueno, está invadido por otras cosas. Pero yo de aquí estoy frente al mar, así como está Claudio allá en el campo. Y estamos aquí todos los días, somos esto. Somos además diminutos entre esto. Entonces tú tienes que cantarle a lo sublime. Y ese canto es sublime, la música es sublime (Comunicación personal 2021).

Las metáforas empleadas por Neddiel en el relato citado pueden ser entendidas como evidencia discursiva de los tipos de prácticas representacionales de Anklaje, que en este caso

serían, de acuerdo al modelo de Bohlman (2005, 210), sobre música representando algo más allá de la música, particularmente algo sagrado. Lo sagrado en este caso se vincula a una visión específica de espiritualidad que explicita un modo de concebir la naturaleza, el territorio y la misma práctica musical, nociones que emergen de una singular construcción identitaria que integra lo williche, chono y chilote.

En resumen, observamos en Anklaje una forma particular de comprender el espacio, la naturaleza y el rol de sus prácticas musicales. Los integrantes de la agrupación, a partir de la metáfora de la *mapu ñuke*, generan un metalenguaje que tensiona las formas rígidas de entender el territorio, aquellas que lo restringen solo al emplazamiento geográfico, vinculándolo a nociones de naturaleza y espiritualidad desde un punto de vista williche. Utilizando la nomenclatura de Bohlman (2005) podemos explicar la representación de la espiritualidad mapuche a través de una visión de la espiritualidad que evidencia un constructo dinámico del territorio y naturaleza, que trasciende la geografía del archipiélago y que reúne características de índole animista. La *mapu ñuke* ejemplifica dicha construcción y da cuenta de una comprensión de lo territorial que se fundamenta en saberes que ellos vinculan con lo indígena, en cuanto dota a la naturaleza de cualidades que sobrepasan la concepción moderna. Esta idea trasciende al espacio de reconocimiento identitario del cual hemos hablado, y se proyecta en las prácticas musicales de la agrupación. El ensayo es un espacio, en apariencia el más significativo, en el cual confluye este discurso y se materializa.

El ensayo: práctica creativa y manifestación de un discurso de espiritualidad

Basados en nuestra experiencia, consideramos que, por lo general, en el contexto chileno y latinoamericano aún se mantiene una presencia importante de nociones sobre la creatividad musical que la tienden a reducir al acto de componer, a la figura del compositor y a lo sonoro susceptible de ser transcrito en notación musical. Una posible explicación a lo anterior es que dicha forma de entender la creación fue por mucho tiempo la norma. Como discuten Nicolas Donin y Caroline Traube (2016, 283), hasta hace solo un par de décadas se asumía que la creatividad en la música se limitaba al acto –a ratos mitificado– de componer; la musicología tendía a centrar sus estudios en las composiciones realizadas por hombres blancos, abordando rasgos de sus personalidades y focalizándose en las partituras, así como la psicología era propensa a concentrarse en las habilidades y talentos de intérpretes con estudios formales de música de tradición occidental. En la actualidad, la literatura muestra que la creatividad en la música ocurre en actividades, actos o prácticas creativas que no se remiten a componentes estrictamente sonoro-musicales, sino que también abarca la *performance*, la improvisación y la ingeniería de sonido, entre otros aspectos que son clave para su entendimiento integral (Donin y Traube 2016, 283-284).

Creemos que incluir elementos propios de la *performance* dentro del análisis del acto creativo nos lleva a un mejor entendimiento de dicho fenómeno en la música. Al respecto, Margaret Kartomi (2014, 195) señala que "la música es, por supuesto, sonido ejecutado", por lo que estudiarla como una expresión que va más allá de lo reflejado en una partitura nos brinda una visión más integral, considerando, además, que muchos de los elementos que en definitiva se escuchan nacen de la "negociación entre intérpretes" durante los ensayos. Kartomi (2014, 191-192) agrega que el entendimiento de la música como un acto performativo es un asunto relativamente reciente, por lo que propone un modelo de cuatro niveles para su estudio: 1) la

música propiamente tal; 2) los factores que influyen en la ejecución de la música; 3) los efectos que producen los músicos en sus audiencias y viceversa; y 4) las contribuciones de todos los agentes involucrados en la *performance*.

Con el objeto de delimitar y especificar los aspectos a considerar en la representación de la espiritualidad mapuche en el trabajo de Anklaje, nos hemos concentrado en lo contenido en los dos primeros niveles del modelo de Kartomi, es decir: la dimensión sonoro-musical, incluyendo los raciocinios detrás de las decisiones estéticas y de repertorios; y la ejecución de la música y los factores que la afectan, tales como el estilo de tocar, los roles que asumen los distintos músicos, los niveles de competencia y las interacciones que se producen entre ellos.

Como veremos a continuación, los relatos de los miembros de Anklaje posicionan al ensayo como la instancia central en el proceso creativo de la banda. En relación con esto, son varios los trabajos que señalan la relevancia del ensayo en la creación musical, debido a que muchos de los elementos que las audiencias escuchan o que se registran en una grabación emergen desde dicho espacio. Por ejemplo, Amanda Bayley y Nicole Lizée (2016, 398-401) relatan cómo las "transformaciones instrumentales y texturales" de una obra grabada por The Kronos Quartet partieron de las indicaciones del compositor, pero que las decisiones específicas y concretas fueron realizadas por los intérpretes durante los ensayos. Payne (2016, 326), en tanto, nos proporciona otro ejemplo al respecto, esta vez en un contexto mucho más prescriptivo como lo es el de la música académica, discutiendo las "dimensiones de la creatividad" que existen cuando se trabaja en base y restringido a lo consignado en una partitura.

El ensayo y el proceso creativo de Anklaje presentan una serie de características que se pueden asociar a dos ejes musicales: uno cercano a la tradición escrita producto de la formación que poseen los miembros de la banda, y otro, al mundo mapuche vinculado a los aspectos identitarios ya discutidos. Neddiel Muñoz ha estudiado canto lírico y piano, y es auditora frecuente de música clásica; Marco Garrido tiene experiencia tocando folclore chileno y latinoamericano, y es un asiduo auditor de jazz y música clásica; Claudio Pérez tiene estudios formales de piano y composición, y presenta una nutrida actividad musical relacionada con el jazz y la música de concierto. En general, las obras de Anklaje nacen de ideas traídas al ensayo por uno o varios de sus miembros, las cuales son compartidas y trabajadas de manera colaborativa en la sala de ensavo de Neddiel Muñoz. De acuerdo con lo señalado de manera explícita por los miembros de la banda, esta sala de ensayo es un espacio que proporciona una conexión con la naturaleza, ya que el trayecto hacia dicho lugar y su ubicación en una zona rural permiten ver, escuchar y experienciar una serie de estímulos provenientes del medio ambiente como el cielo, el mar, el bosque, el viento y las aves, entre otros. Por otra parte, dicha sala dispone de una serie de instrumentos asociados a diversas culturas, tales como trompes, trutrukas, didgeridoos, sonajas, flautas, kalimbas y sintetizadores, entre otros, lo que les permite experimentar con distintas sonoridades durante el trabajo creativo. Dentro de este contexto, la banda es explícita en señalar que comparte una visión común sobre la creación artística como una actividad que posibilita la integración de diversas artes, y a la cual le atribuyen características intrínsecas relacionadas con el mundo espiritual mapuche. Al respecto, Claudio Pérez señala:

Marco [Garrido, el percusionista] [...] también es actor, le gusta pintar [...] todos tenemos una relación con el concepto de arte que pesa a la hora de crear

[...] además de eso le sumamos toda la espiritualidad que tenga [la música] (Comunicación personal 2021).

La creación del tema "Kitral" es un buen ejemplo para delinear de manera general el proceso creativo de Anklaje, así como las especificidades de la forma en que la espiritualidad mapuche se representa en la música de la banda. "Kitral" nace a partir de un canto-rogativa que Neddiel crea motivada por una situación personal significativa, el cual es interpretado por primera vez durante una celebración de we tripantü. Con posterioridad, Neddiel realiza una analogía que conecta la llegada de sus compañeros de banda al ensayo, con el arribo de los invitados y los "espíritus" a la celebración del we tripantü antes mencionada, por lo que considera interesante utilizar dicho canto-rogativa como material base para una nueva creación. Así, Neddiel transcribe el material y lo presenta a sus compañeros narrando su procedencia. Claudio destaca la "carga" espiritual que presenta este tipo de fragmentos musicales, señalando que estos luego dialogan con los conocimientos vinculados a la música de tradición escrita que ellos traen al ensayo. Según Claudio, los procesos creativos de Anklaje, por lo general y como se ejemplifica en el caso de "Kitral", se inician con una idea con connotaciones "espirituales" y "ancestrales" vinculada a lo mapuche williche, la que se expande con elementos provenientes del mundo "racional" y "académico" que aporta con recursos armónicos, rítmicos, formales, texturales y de estilo, así como con experimentaciones tímbricas a través del trabajo con sintetizadores y con los diversos instrumentos con los que cuenta la sala de ensayo. Dicho proceso define en parte la identidad musical de la banda. En palabras de Claudio:

Entonces, es como "chuta, qué carga trae esta música". Pero, además de eso, como te digo, enfrentarla a los conocimientos que nosotros tenemos, que van digamos también, como se puede decir, amalgamados con este otro lado de tener también herramientas diferentes, que tienen que ver con la apreciación del arte como concepto, incluso me atrevo a decir, como concepto europeo, si la música clásica y todo eso llegó de allá. Aun así, se genera una sensibilidad en el ser humano que es irrefutable. Entonces yo creo que eso hace diferencia con otros grupos que practican música étnica mapuche williche de la zona también, el cómo los componentes o integrantes del grupo, qué formación, qué trabajo tienen también, aparte de sentir la música, digamos, ancestral. Creo que igual juega un papel (Comunicación personal 2021).

Basados en los relatos de los miembros de Anklaje, principalmente en lo ya mencionado sobre los ámbitos musicales vinculados a la tradición escrita y mapuche, y utilizando como marco referencial la idea de metáfora sugerida por Rice (2003), podemos suponer lo siguiente: la formación y las experiencias musicales ligadas a la tradición occidental de los integrantes de la agrupación derivan en una concepción de la música como arte racional, mientras que las vivencias vinculadas a lo mapuche williche, en especial de Neddiel, alimentan la idea de la música como una experiencia artística espiritual. Recordemos que las metáforas son "creencias" acerca de la naturaleza de la música que se hacen presentes en los discursos sobre la música misma, sus procesos creativos, su *performance* y recepción, entre otros (Rice 2003, 163).

La presencia de ambas metáforas, la música como arte racional y la música como experiencia espiritual, evidencia distintos modos de comprender la música, lo que a nuestro juicio cimenta las bases de la identidad musical de Anklaje. Dichas nociones enmarcan de alguna manera las

dinámicas y concepciones de la agrupación respecto al ensayo, instancia que presenta cierta ritualidad propia de las actividades performativas,¹⁵ pero que en este caso parece, además, entrecruzarse con aspectos espirituales ligados a lo mapuche, lo que en apariencia genera una reflexión y comunicación particular entre los músicos. Claudio Pérez lo describe de la siguiente manera:

La sala de ensayo que tiene Neddiel es un sueño de músico igual. Hay una cantidad de instrumentos impresionante, de muchos tipos, de aerófonos, de campanitas, trompes de muchos tamaños, cuarzos, didgeridoo, unos udu [...] entonces, es una maravilla estar ahí, pero a eso iba con lo espiritual de la música, que a mí me pasa porque vengo de una escuela de formación racional, académica, que es la composición, que es lo que yo estudié, entonces es como muy racional todo eso, a pesar de trabajar con algo tan espiritual como la música (Comunicación personal 2021).

Es por lo anterior que entendemos que la sala de ensayo forma parte de la concepción de territorio de Anklaje, al ser un espacio de creación al que se le atribuyen características semejantes a las que evidenciamos en sus imaginarios sobre la naturaleza y el territorio mapuche williche. Estos constructos sobre el territorio, en especial acerca de la *mapu ñuke* como metáfora del vínculo entre el mundo espiritual y natural, trascienden lo geográfico al situarse en el espacio central, específico e íntimo donde ocurren las prácticas creativas y, por consiguiente, donde la representación musical de la espiritualidad mapuche se materializa. Al respecto, Neddiel nos señala:

Yo siento que ahí es fundamental la interpretación. Si bien yo trabajo en mi casa, tengo mi sala de trabajo para ver a los músicos acá, muchos años además, pero nunca hemos iniciado un ensayo pensando que estamos en una sala de música, nunca. Nosotros siempre nos vamos, nos vamos hacia fuera. No es que salgamos, sino que dejamos que nuestro espíritu salga, nuestro *püllü*¹⁶ sale, recorra y desde allí hacemos música (Comunicación personal 2020).

Rice (2003, 159-160) menciona que en las últimas décadas las teorías sociales se han caracterizado por una renovada idea de espacio, locación y lugar debido a que las nociones tradicionales han mostrado ser limitadas al momento de abordar las dinámicas y constructos sociales que emergen desde estos. En el caso de Anklaje, podemos ver que esta idea de espacio se ve reflejada en una mirada territorial de sus identidades, pero también en la construcción del lugar donde mayormente ocurren las prácticas creativas. Esto último puede relacionarse con los "lugares emblemáticos" planteados por Michel Maffesoli (2007, 42), quien señala que estos corresponden a espacios que se construyen a partir del sentido social que adquieren, generando anclajes identitarios, puntos de encuentro y socialización. Si bien este concepto se refiere a plazas, estadios deportivos y otros espacios públicos (Maffesoli 2007, 47), consideramos que es posible extrapolarlo a un contexto privado, con el objeto de abordar la

^{15.} Richard Schechner (2003, 613-614) argumenta que la *performance* presenta de manera intrínseca conductas ritualizadas, que se diferencian de las contenidas en los rituales fundamentalmente por el contexto donde se realizan y lo que buscan enfatizar.

^{16.} En este contexto, püllü podría ser traducido como "espíritu".

relevancia de la sala de ensayo como un lugar de comunicación-comunión.¹⁷ Para Anklaje, el espacio y el momento del ensayo articulan la instancia más significativa del proceso de creación musical, constituyendo un lugar emblemático que facilita y permite una estrecha comunicación-comunión en la cual confluyen imaginarios sobre el lugar que habitan y la música que realizan.

Conclusiones

El tema "Kitral" se inicia con sonidos interpretados en algunos instrumentos de viento, percusiones, trompes y una base pregrabada que presenta el sonido del mar y voces que reproducen palabras en lengua selknam. ¹⁸ A las texturas instrumentales le sigue un emotivo canto en lengua mapuche de Neddiel, acompañado por sutiles intervenciones de Claudio en el piano y de Marco en las percusiones. El carácter de la canción cambia de forma súbita cuando Neddiel empieza a acompañar su canto con el característico ritmo ternario del kultrun, por lo que Claudio adapta sus melodías a la nueva rítmica y Marco irrumpe con toques de trutruka mientras continúa con la percusión.

Desde nuestra perspectiva, la interpretación de "Kitral" durante el XVI Concurso de Composición Luis Advis 2020¹⁹ evoca el contexto ritual en el que nacieron las primeras ideas de esta canción. La música y el canto tienen elementos que la hacen sonar mapuche, con wünül, pero, además, proyecta sonidos que exceden lo que se entiende como las estéticas indígenas del sur de Chile. Como hemos discutido, la creación musical de Anklaje, su *performance* y los relatos de sus miembros dan cuenta de una serie de aspectos relevantes sobre las formas en que interactúan las identidades, unas vinculadas al mundo tradicional indígena, otras con rasgos más amplios que podemos asociar a nociones panindigenistas, y otras al imaginario chilote. Observamos que los constructos sobre el territorio pueden ser entendidos como causa y efecto de dichas interacciones identitarias.

En Anklaje podemos encontrar una reflexión profunda sobre cómo el territorio es representado en la música. Esta noción articula en gran parte la identidad de la banda, ya que es su constructo el que afilia las nociones de lo mapuche, williche, chono y chilote, así como da sustento a las metáforas con características animistas de entender la naturaleza. Así mismo, esa identidad territorial es la que organiza una forma particular de espiritualidad vinculada a lo mapuche que se representa en la música de la banda. Como señalamos en apartados anteriores, Bohlman (2005, 210) argumenta que existen distintos tipos de prácticas representacionales en la música asociadas al campo de la mismidad y alteridad, y que cada una posee tres niveles de representación. Tomando como base el modelo teórico planteado por Bohlman (2005, 208-224) sobre la representación musical y considerando el caso de Anklaje, podemos señalar lo siguiente.

^{17.} Maffesoli (2007, 46-47) utiliza el concepto de comunicación-comunión para referirse a las interacciones particulares que se producen dentro de ciertos espacios o territorios. Este tipo de interacciones asignan un carácter simbólico o espiritual al espacio, al mismo tiempo que el espacio asigna un carácter simbólico o espiritual a las interacciones; el autor señala que ciertos lugares son la causa y efecto de la comunicación-comunión.

^{18.} Claudio Pérez señala que el uso del sonido del mar en "Kitral" tiene por objeto presentar elementos sonoros vinculados a los chonos. Al no existir vestigios de la lengua de este pueblo "canoero", los miembros de Anklaje optaron por utilizar palabras y fonemas de otra cultura "canoera" cercana como los selknam.

^{19.} Video disponible en: https://youtu.be/WF1Lzqk5ppcse Acceso: 30 de noviembre de 2021.

En relación con el tipo de representación, nos hemos enfocado en las prácticas representacionales que abordan cómo la música plasma significados más allá del campo sonoro –en la alteridad, en el otro–, dilucidando en la música de Anklaje un tipo de representación que apela a lo sagrado. Bohlman (2005, 221) plantea que la alusión a lo sagrado ocurre de dos formas, una que media entre lo secular y sagrado, y otra que realza lo sagrado. En el caso de Anklaje, esta alusión correspondería a la primera forma, ya que observamos una intención de relacionar elementos cotidianos con experiencias trascendentales. Además, Bohlman (2005, 221) señala que la representación de lo sagrado a través de la mediación es un aspecto común a una serie de pueblos indígenas de América. En las descripciones proporcionadas por el autor, observamos varias características que se asemejan a ciertas visiones animistas y panindigenistas discutidas en este texto que asociamos a Anklaje.

En relación con los niveles de representación, el primer nivel asociado al objeto que representa corresponde, como hemos discutido en detalle, a una espiritualidad vinculada a lo mapuche. El segundo nivel, que refiere a la forma en que se materializa dicha representación, nos muestra el uso de elementos musicales vinculados al mundo indígena, como la lengua incorporada en los cantos, el uso de ciertos instrumentos musicales y recursos estilísticos cercanos a la tradición mapuche. La instancia del ensayo es crucial en el proceso de representación de lo espiritual en la música, ya que es allí donde ocurre la mayor parte de los raciocinios y decisiones creativas de la banda. La sala de ensayo adopta características de un lugar emblemático, propiciando ciertos roles e interacciones entre los miembros de Anklaje que, a nuestro parecer, potencian los aspectos rituales propios de las actividades performativas con tintes espirituales, lo que facilita el tipo de representación que refiere a lo sagrado.

En el tercer nivel, el ontológico, identificamos dos metáforas que abordan formas particulares de concebir las prácticas musicales. Una de ellas corresponde al entendimiento de la música como una expresión artística racional, la que se construye a partir de nociones relacionadas con la música de tradición escrita. Una segunda metáfora está asociada al entendimiento de la música como experiencia artística espiritual, la que se articula desde nociones vinculadas a lo mapuche williche. Estas dos metáforas o explicaciones de la naturaleza de la música podrían presentar algunos rasgos que se contraponen, pero en la práctica musical de Anklaje no se anulan ni excluyen, sino que se complementan a nivel sonoro y discursivo.

La experiencia creativa de Anklaje nos invita a cuestionar las formas en las cuales comprendemos la representación de lo mapuche: sus construcciones son dinámicas, se distancian de los esencialismos e incorporan ideas que podríamos interpretar como panindigenistas. El caso de esta banda nos permite plantear la necesidad de avanzar en el conocimiento de saberes situados, en particular en los contextos vinculados a la música popular donde se observan nuevas elaboraciones basadas en nociones tradicionales. Es posible que la música popular nos permita entender de mejor manera las formas en las cuales las sociedades contemporáneas comprenden y reivindican sus vínculos con las primeras naciones.

Desde el campo de la etnomusicología, nos encontramos en una constante tensión entre las formas en las cuales la ciencia moderna genera sus conocimientos y las formas en las cuales tanto artistas como también los pueblos originarios generan y difunden los suyos. Anteriormente, nos referimos al concepto ecología de saberes de Santos (2009) para describir aquella toma de conciencia respecto a esta tensión. Susana Sardo (2013) realiza una interesante reflexión en este sentido. La autora menciona que el concepto de la ecología de

saberes emerge de un replanteamiento de las formas tradicionales de generar conocimiento, las cuales se encuentran marcadas por el eurocentrismo. El lugar es repensado en cuanto territorio espacial y ecológico, y el conocimiento que surge de él trasciende al empirismo que caracteriza las ciencias sociales. En relación con esto, consideramos que la investigación musical puede ser una puerta de entrada a estas nuevas epistemologías, así como también que la noción de territorio nos permite posicionarnos en una vereda distinta a las concepciones espaciales estudiadas en la etnomusicología anglosajona (Rice 2003; Stokes 1997). Estas cuestiones no serán resueltas en el presente artículo. Sin embargo, las maneras en las cuales Neddiel, Marcos y Claudio describen su experiencia creativa en relación con el territorio que habitan o las maneras en las cuales describen sus experiencias, nos instan a reflexionar respecto a las concepciones de base en nuestras investigaciones.

Desde nuestro análisis, la representación de Anklaje de la espiritualidad mapuche articula nociones sobre música, territorio y naturaleza. A través de nuestro marco interpretativo nos hemos referido con mayor profundidad a la representación de un objeto que hemos denominado "espiritualidad mapuche", y a cómo esto se refleja en el discurso de los integrantes de la banda y en su práctica musical colectiva; en otras palabras, nos hemos centrado en el proceso de representación. Si bien hemos incluido en nuestra reflexión las categorías de territorio y naturaleza, su incorporación ha sido secundaria, ya que la complejidad de dichos conceptos y su relación con la música requieren ser abordadas en nuevos trabajos enfocados en las dimensiones mencionadas.

En definitiva, las representaciones de Anklaje sobre ciertas concepciones del mundo mapuche dan cuenta de un discurso y una *performance* que reconstruye nociones tradicionales. Sus prácticas musicales nos ayudan a comprender cómo se produce este proceso en los territorios e insta a repensar nuestros marcos teóricos y prácticas etnográficas. Los saberes situados son parte relevante del conocimiento local y su sistematización y discusión, vitales para la etnomusicología en el contexto nacional.

Bibliografía

Aspillaga, Eugenio, Mario Castro, Mónica Rodriguez y Carlos Ocampo. 2006. "Paleopatología y estilo de vida: el ejemplo de los chonos". *Magallania* 34 (1): 77-85.

Bacigalupo, Ana Mariella. 1997. "Las múltiples máscaras de Ngünechen: batallas ontológicas y semánticas del ser supremo mapuche en Chile". *Journal of Latin American Lore* 20 (1): 173-204.

Bayley, Amanda y Nicole Lizée. 2016. "Creative Layers and Continuities: A Case study of Nicole Lizée and the Kronos Quartet". *Musicae Scientiae* 20 (3): 392-412.

Bohlman, Philip. 2005. "Music as Representation". *Journal of Musicological Research* 24 (3-4): 205-226.

Burkholder, Peter, Donald Grout y Claude Palisca. 2014. A *History of Western Music*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

- Descola, Phillip. 2012. Más allá de naturaleza y cultura. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz-Collao, Leonardo e Ignacio Soto-Silva. 2021. "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche". *Revista Musical Chilena* 75 (235): 9-25.
- Donin, Nicolas y Caroline Traube. 2016. "Tracking the Creativity Process in Music: New Issues, New Methods". *Musicae Scientiae* 20 (3): 283-286.
- Foerster, Rolf. 1993. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Fuentes, Leonides. 2018. "La religiosidad y la espiritualidad ¿son conceptos teóricos independientes?". *Revista de Psicología* 14 (28): 109-119.
- Garrido, Waldo, Dan Bendrups y Philip Hayward. 2018. Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago. Londres: Rowman & Littlefield.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura. 1972. "Cosmovisión Mapuche". *Cuadernos de La Realidad Nacional* 14: 46-73.
- Hagman, George. 2005. "The Musician and the Creative Process". *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* 33 (1): 97-117.
- Kartomi, Margaret. 2014. "Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research". *Musicology Australia* 36 (2): 189-208.
- Maffesoli, Michel. 2007. "La potencia de los lugares emblemáticos". *Convergencia* 14 (44): 41-57.
- Mathiesen, Thomas. 1984. "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music". *The Journal of Musicology* 3 (3): 264-279.
- Murthy, Dhirjan. 2011. "Emergent Digital Ethnographic Methods for Social Research". En *The Handbook of Emergent Technologies in Social Research*, editado por S. Hesse-Biber, 158-179. Nueva York: Oxford University Press.
- Parsons, Talcott. 1975. "Some Theoretical Considerations on the Nature and Trends of Change of Ethnicity". En *Ethnicity: Theory and Experience*, editado por Nathan Glazer y Daniel Moynihan, 53-83. Cambridge: Harvard University Press.
- Payne, Emily. 2016. "Creativity Beyond Innovation: Musical Performance and Craft". *Musicae Scientiae* 20 (3): 325-344.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi. 2019. Etnografía digital. Principios y práctica. Madrid: Morata.

- Quintriqueo, Segundo, Katerin Arias-Ortega, Gerardo Muñoz, Héctor Torres, Soledad Morales y Fernando Peña-Cortés. 2021. "Conocimientos geográficos y territoriales con base epistémica en la memoria social mapuche". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 36 (106): 1-19.
- Rodríguez, Claudia. 2020. "Plantas medicinales, cantos rituales y poemas mapuches: la poesía como dispositivo de intersaberes". *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACh* 39: 174-188.
- Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sardo, Susana. 2013. "Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes". Música e cultura: revista da ABET 8 (1): 66-77.
- Sarrazin, Jean-Paul. 2008. "La 'espiritualización' de los discursos neoindigenistas en Colombia". *Trace* 54: 77-91.
- _____. 2018. "Religión: ¿Sabemos de lo que estamos hablando? Examen sobre la viabilidad de una categoría analítica para las ciencias sociales". *Criterio Libre* 16 (29): 67-84.
- Schechner, Richard. 2003. "Ritual and Performance". En Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life, editado por Tim Ingold, 613-647. Londres y Nueva York: Routledge.
- Silva-Zurita, Javier. 2017. An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music. Tesis de doctorado, Monash University.
- Soto-Silva, Ignacio, Franco Millán, Javier Silva-Zurita y Myriam Nuñez. 2021. "La mímesis musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la región de Los Lagos". *Panambí: revista de investigaciones artísticas* 12: 79-91.
- Stokes, Martin, ed. 1997. Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place. Oxford: Berg Publishers.
- Strauss, Anselm y Juliet Corbin. 2016. Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sylvan, Robin. 1998. "Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music". Tesis de Doctorado, University of California, Santa Barbara.
- Till, Rupert. 2010. Pop Cult: Religion and Popular Music. Londres: Continuum.
- Vergara, Nelson. 2009. "Complejidad, espacio, tiempo e interpretación (notas para una hermenéutica del territorio)". *Alpha* 28: 233-244.

Wong, Joel, Lynn Rew y Kristina Slaikeu. 2006. "A Systematic Review of Recent Research on Adolescent Religiosity/Spirituality and Mental Health". *Issues in Mental Health Nursing* 27 (2): 161–83.

Fuentes

SoundCloud de Anklaje. s.f. Diponible en: https://soundcloud.com/grupoanklaje.

Entrevista a Anklaje. 2021. Comunicación personal.

Entrevista a Neddiel Muñoz Millalonco. 2020. Comunicación personal.

R

"No quieren ser cantores porque no se pueden sustentar": petición de los indios cantores de Cotagaita (Audiencia de Charcas, 1628)

Laura Fahrenkrog

Profesora asistente Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez¹

Los indios cantores, sacristanes, fiscales y el maestro de escuela del pueblo de Cotagaita² realizaron en 1628 una petición por medio del protector de naturales.³ En ella señalaban no estar recibiendo su salario que, como estaba mandado por las ordenanzas dictadas por el virrey Francisco de Toledo en la década de 1570, debía provenir de los bienes de comunidad. Este reclamo dejó de manifiesto una serie de irregularidades que, a la luz de las citadas ordenanzas, debían solucionarse.

La transcripción de este documento⁴ nos permite aproximarnos a las funciones de los indios músicos en un pueblo de indios del virreinato del Perú en un período de ajustes respecto de lo laboral: la implementación de las ordenanzas de Toledo incidía sobre la cantidad de cantores, sacristanes y fiscales permitidos, así como en sus formas de pago y sus responsabilidades. En ciertos casos, el apego a las ordenanzas (cuyo contenido es incluso citado en este expediente) es claro; pero en otros, quedan en evidencia las acomodaciones, pues la forma de pago de los indios músicos, su contribución a la tasa y la exención de las labores de mita quedaban, como se podrá leer, a la libre interpretación del corregidor o cacique de turno. Este tipo de instancias da cuenta, asimismo, de los necesarios ajustes para no exceder el número de cantores y sacristanes mandatados, de roces y tensiones entre indios con más poder y estatus, de la agencia de los sujetos para adaptar las normas, y de los resquicios de los que era susceptible el sistema: muchos indios músicos en un mismo pueblo podían sobrecargar laboralmente a los demás.

^{1.} La transcripción y publicación de este documento forma parte del proyecto Fondecyt Iniciación 11220109 (2022-2025), "La construcción de identidades coloniales: hacia una historia comparada de los indígenas músicos en el Virreinato del Perú (Chile, Perú y Paraguay, siglos XVII y XVIII)". Investigadora responsable: Laura Fahrenkrog.

^{2.} Cotagaita o Santiago de Cotagaita fue uno de los tres pueblos en los que los indios chichas fueron reducidos en la década de 1570 durante el mandato del virrey Francisco de Toledo. Estaba situado cerca de Potosí, y pertenecía a la jurisdicción de Charcas (Palomeque y Castro Olañeta 2016, 40).

^{3.} El documento se encuentra localizado en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Sucre). BO ANBN, Expedientes coloniales (EC), 1628, 13. "El cantor, el maestro de escuela y los sacristanes de Cotagaita sobre que se les continúe su salario sobre bienes de comunidades", 17 fjs. Agradezco la amabilidad de las funcionarias y los funcionarios del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia durante mi reciente estadía de investigación en esa institución.

^{4.} En esta transcripción he modernizado la ortografía de todo el documento excepto en los casos en los que la fonética se veía afectada. Asimismo, desplegué las abreviaturas –salvo en una ocasión en la que no pude identificar la palabra abreviada–, y sinteticé y omití algunos encabezamientos con el fin de resumir fórmulas repetitivas y simplificar la lectura.

Hay en este expediente, además, una interesante mirada inversa a la "privilegiada" situación de los cantores: estos indios declararon estar dispuestos a ir a las minas o trabajar para españoles, y se "quejaron" de no poder hacerlo... La precariedad de sus condiciones en el pueblo promovió, en efecto, la movilidad de varios de estos cantores, quienes se sintieron forzados a buscar mejores condiciones de vida.

Transcripción del documento

"[1] Juan de Soria protector de los naturales en nombre de Diego Vilca cantor y corneta del pueblo de Cotagaita y de los demás cantores fiscales y sacristanes y maestro de escuela y música del dicho pueblo digo que el corregidor de aquella provincia mandó pagar a mis partes salario de los bienes de la comunidad en conformidad de las ordenanzas de vuestro virrey don Francisco de Toledo mandadas guardar por vuestra real provisión lo cual todo presento y para que con todo tiempo con mayor seguridad mis partes cobren el dicho salario de los bienes de comunidad como las dichas ordenanzas mandan

A vuestra alteza pido y suplico mande ver el dicho escrito del corregidor ordenanzas y provisión real que tengo referidos y en su conformidad despache a mis partes vuestra provisión real para que el corregidor que eso fuere de aquel partido haga la [cortado] paga a los dichos mis partes por [cortado] [1v] del dicho corregidor (aprobándola) fecha según las dichas ordenanzas lo cual será justicia que pido y para ello etcétera.

Licenciado Antonio Gomes de León

Juan de Soria

[por presentada la petición a la Audiencia de la Plata en 29 de febrero de 1628]

[2] Para que se guarde y cumpla el decreto aquí inserto proveído por vuestro presidente de pedimento de Pedro Apano. Corregida.

[2v] [...] = Muy poderoso señor

Francisco Pérez de Larrinaga defensor de los naturales en nonbre de don Pedro Apono indio natural del repartimiento de Santiago de Cotagaita digo que el susodicho dice que el sacristán del dicho repartimiento de los visitadores eclesiásticos desde el año pasado de noventa y dos y por cuanto los dichos visitadores no pueden hacer semejantes nombramientos conviene de vuestra alteza se ha servido de librar vuestra carta y provisión real para que sea tal sacristán y con él se guarde la ordenanza = A vuestra alteza pido y suplico mande librar vuestra carta y provisión real para que sea tal sacristán y que con él se guarde la ordenanza y pido justicia y para ello etc. Francisco Pérez de Larrinaga = Francisco Gómez Cornejo visitador.

En este obispado de la Plata por el ilustrísimo señor don Alonso de la Cerda obispo del dicho obispado del q.º del rey nuestro señor por cuanto vos Don Pedro de Apona indio sois buen cristiano temeroso de Dios nuestro señor y que me consta [3] haréis lo por mi mandado y encargado bien y fielmente por tanto vos proveo y nombro por sacristán de esta iglesia de Santiago de Cotagaita de la parcialidad panari para que uséis el dicho oficio de sacristán y

mando al cura que es o fuere de este dicho pueblo por tal sacristán os haya y tenga y a todos y cualesquier personas so pena de excomunión mayor late sentencia ipso fato incurrenda lo contrario haciendo y con vos y no con otra persona usen el dicho oficio de sacristán de la dicha parcialidad que yo por el presente os admito y nombro y mando se os acuda con el salario que por razón del dicho oficio debéis haber y gozar y se os guarde el orden y constituciones que a los tales oficiales de la iglesia le suelen guardar dado en Santiago de Cotagaita en treinta días del mes de enero de mil y quinientos y noventa y dos años Francisco Gómez Cornejo por mandado del visitador Francisco Gutiérrez notario = por el presente confirmo el título del nombramiento de sacristán de la iglesia de este dicho pueblo de Santiago de Cotagaita fecho en don Pedro Acpano indio natural de este dicho pueblo por el padre Francisco Gómez Cornejo visitador que fue de este obispado y mando que habiéndole y teniéndole por tal sacristán le tengan digo le acudan con todo lo que se le debe conforme a la ordenanza del señor visorrey don Francisco de Toledo guardándole las mercedes y gracias que se le deben so pena que el que lo contrario hiciese será castigado por todo rigor de derecho fecho en Santiago de Cotagaita en veinte y un días del mes de febrero de mil y quinientos e noventa y ocho años don Gonzalo de Alarcón por su mandado Bartolomé Ximénez notario = y vista por el dicho nuestro presidente y oidores se remitió en razón de ello al presidente de la nuestra audiencia a cuyo cargo está el patronazgo real y habiéndolo visto el licenciado Jhoan Lopez de Cepeda del nuestro q.º presidente en la dicha nuestra nuestra [sic] audiencia proveyó el decreto que se sigue = estos nombramientos se dan por ningunos y de ningún valor y efeto hasta que otra cosa vo provea v mande = este indio use del ministerio de sacristán [3v] atento que vo le he visto hábil y suficiente = proveyó lo decretado de suso su señoría del señor presidente licenciado Don Juan López de Cepeda en La Plata a veinte y seis días del mes de noviembre de mil y quinientos e noventa y ocho años Rocafort = y en conformidad del dicho decreto fue acordado que debíamos de mandar esta nuestra carta en la dicha razón y tuvímoslo por bien que vos mandamos que veáis el dicho decreto proveído por el dicho nuestro presidente suso incorporado y le guardéis y cumpláis y hagáis guardar y cumplir en todo y por todo como en él se contiene y por él se manda y contra su tenor y forma no vais ni paséis en manera alguna y con el dicho Don Pedro Acpano indio sacristán haréis guardar las ordenanzas de nuestros visorreyes que en razón de ello disponen y no fagades en de al [sic] por alguna manera so pena de la nuestra merced y quinientos pesos de oro para la nuestra cámara dada en La Plata a veinte y seis días del mes de noviembre de mil y quinientos e noventa y ocho años [Al margen: "estas son las que don Juan de Frías ha mandado guardar en la paga de los cantores fiscales y sacristanes"1

Yo Juan Francisco Rocafort secretario de cámara del Católico Rey nuestro señor la fise escribir por su mandado con acuerdo de su presidente y oidores.

Revisada. Martín de Galarza

Chanciller Pedro López Otaviano.

En el pueblo de Santiago de Cotagaita en veinte y nueve días del mes de enero de [4]⁵ El maese de canpo don Joan de Frías Breña corregidor e justicia mayor de la Villa de San Bernardo de la Frontera de Tarija y esta Provincia de los chichas y su jurisdicción por su majestad por el presidente hago saber a don Juan Cala cacique principal y gobernador de esta provincia y

^{5.} Aquí falta una foja en el expediente: el texto que continúa no tiene relación con lo anterior.

administrador de los bienes de la comunidad de este pueblo de Santiago de Cotagaita = como ante mí parecieron el sacristán fiscal y cantores que sirven en la iglesia de este dicho pueblo y acuden a ayudar en los divinos oficios y por petición que ante mí presentaron en veinte y dos días del mes de septiembre del año próximo pasado de mil y seiscientos y veinte y siete me hicieron relación que había mucho tiempo que ellos se ocupaban en el servicio de la dicha iglesia y de algunos años a esta parte no se les daba ni había pagado el salario que su majestad les manda dar por ordenanzas de este reino y siendo conforme a ella reservados de tasa y servicios personales sin embargo de esto el gobernador y los curacas y principales de sus ayllos y parcialidades a cuyo cargo está el cobrar [4v] la dicha tasa la cobraban de los susodichos no debiéndola pagar = que les mandase pagar su trabajo y salario y se les volviese la tasa que de ellos habían cobrado de diez años a esta parte y que fuesen apremiados a ningún servicio personal más de tan solamente al de la dicha iglesia a que proveí que se pusiese un tanto y testimonio de la ordenanza del señor don Francisco de Toledo Virrey que fue de estos reinos y que el cura que al presente diese certificación de cómo eran los contenidos y qué tiempo habían servido en la dicha iglesia para conforme a esto proveyese en el caso justicia para lo cual mandé citar a don Joan Cala cacique principal y gobernador de esta provincia y administrador de los bienes de comunidad de este pueblo y con su citación se puso la dicha ordenanza en la casa y fe y certificación del licenciado Luis de Vega cura y beneficiado propietario de este pueblo que son del tenor siguiente [al margen se lee "testimonio"]

[Copia de los artículos citados de la ordenanza]

[fi. 5] [al margen se lee "ordenanza 35 al maestro de escuela"] Iten ordeno y mando que en los dichos pueblos del repartimiento haya casa de escuela pues ha de haber en cada uno un sacerdote al cual se le encarga tenga particular cuidado de que todos los muchachos que fuere posible especialmente los hijos de los caciques principales y demás indios ricos donde demás de la doctrina que se les ha de enseñar por el dicho sacerdote aprendan a leer y escribir y hablar la lengua castellana como su majestad lo pretende e manda y porque conviene que demás del cuidado que ha de tener el dicho sacerdote como a quien le incumbe de oficio haya un un [sic] indio de los ladinos y hábiles de que haya bastante número en todas [5v] partes que sirva de maestro de la dicha escuela el cual ha de tener cargo de les enseñar en lo susodicho y este le ha de nombrar el dicho sacerdote el que le pareciere más hábil y suficiente al cual se le ha de dar de salario en cada un año dos vestidos de avasca y seis anegas de maíz o chuño lo que más cómodamente le pudieren dar y doce carneros de castilla en cada un año que se les dé e cobre de los bienes de comunidad y los dichos muchachos que han de estar en las dicha escuela no han de recibir en ella más de hasta trece o catorce años para que puedan ir después a ayudar a sus padres y los que fueren hijos de curacas podrán estar más tiempo y los pobres menos = [al margen se lee "ordenanza 40"] Iten porque en la dicha nueva tasa no van reservados de ella los alcaldes regidores y oficiales del cabildo y los fiscales sacristanes y músicos - Pringol [sic] los que sirven en las iglesias de los dichos pueblos y pues estos todos se han de ocupar y ocupan en el servicio y bien común de los demás y así no les queda tiempo para poderse ocupar en trabajar v ganar sus tasas v es justo que de su trabajos se les merezcan algún útil e provecho ordeno y mando que los dichos alcaldes regidores procurador y escribano del cabildo y fiscal y sacristán que solamente ha de [6] haber uno en cada uno de los dichos pueblos y músicos que han de ser cuatro se les pague de salario en cada un año de los bienes de comunidad del dicho repartimiento el salario que al dicho corregidor le pareciere conforme a los bienes de comunidad que hubiere con que no sea menos de lo que montare la tasa que fueren obligados a pagar y lo mismo se entienda con los principales que vinieren a esta asiento de Potosí a tener cuenta y cargo de los indios que vienen al beneficio y labor de las minas e ingenios de azogue con que no haya en cada cincuenta indios más de un principal y con que los dichos principales no sean de los que se reservan de ella y llevan salario = y en fe y testimonio de verdad Francisco Iñiguez escribano público =

[al margen se lee: "certificación del cura"] Yo Luis de Vega cura propietario de esta doctrina de Cotagaita certifico y doy fe que Pedro Condori maestro y cantor de este dicho pueblo ha servido en esta iglesia tres años = y don Pedro Apuno ha servido seis años de fiscal = y Augustín Chocachanbi ha servido de lo mismo para la parcialidad de los mitimas tres años y Domingo Masa la ha servido de sacristán nueve años = y [6v] Diego Aysa ha servido de lo mismo un año y Diego Vilca ha servido de cantor y corneta cuatro años y Joan Umana ha servido de contralto un año todo lo cual se entiende hasta hoy día de la fecha y para que de ello conste y se les pague el trabajo de sus oficios conforme a las ordenanzas antecedentes di esta firmada de mi nombre en este dicho pueblo de Cotagaita en treinta de septiembre de mil y seiscientos y veinte y siete años. Luis de la Vega =

Y vista la dicha ordenanza y certificación proveí el auto del tenor siguiente

En el pueblo de Santiago de Cotagaita de los chichas en cuatro días del mes de octubre de mil y seiscientos y veinte y siete años el maese de canpo don Juan de Frías Breña corregidor e justicia mayor de este partido por su majestad = habiendo visto lo pedido por Pedro Condori maestro de escuela de este pueblo y don Pedro Apunto y Agustín Chuquichanbi sacristán e fiscal Domingo Masa e Diego Aysa Juan Humana Diego Vilca indios cantores que sirven en la iglesia de este dicho pueblo ayudando al cura y beneficiado [7] de ella a administrar los oficios divinos vista la ordenanza del señor Don Francisco de Toledo virrey que fue de estos reinos que manda que al dicho maestro de escuela fiscal y sacristanes y cantores sean reservados de tasa y cada un año se les dé e pague lo que fuere justo y le pareciere al corregidor y justicia mayor de este partido para su sustento en conformidad de la dicha ordenanza dijo que mandaba e mandó se les dé y pague a los susodichos por el servicio en que ocupan en la dicha iglesia y escuela de enseñar niños a cada uno lo siguiente

A Pedro Condori maestro de escuela de los niños de este pueblo parece por certificación de el dicho licenciado Luis de Vega cura y beneficiado de este pueblo se le deben tres años que ha servido el dicho oficio en cada un año conforme a la dicha ordenanza dos vestidos de avasca y seis hanegas de maíz o chuño o su valor y doce carneros de castilla.

Don Pedro Apuno y Agustín Chuquichanvi fiscales de la dicha iglesia parece por la dicha certificación que el dicho don Pedro [7v] Apuno ha servido el dicho oficio seis años y el dicho Augustín Chuqyuchanvi tres a los cuales mando se les dé y pague en cada un año diez cargas de maíz y diez carneros de Castilla o su valor apreciarlo y regularlo en plata conforme al presente vale cada cosa.

Domingo Masala parece ha servido de sacristán nueve años = y Diego Aysa ha servido de lo mismo un año. Diego Vilca ha servido de cantor y corneta cuatro años =

Joan Umana cantor contralto ha servido un año =

A los cuales se les debe pagar a razón de a diez cargas de maíz y diez carneros de Castilla en cada un año a cada uno todo lo cual manda al administrador que es o fuere de los bienes

de comunidad de este pueblo les dé y pague dentro de seis días primeros siguientes con apercebimiento que se le hace que no les dando y pagando a cada uno lo que les pertenece y cabe y se les debe conforme lo manda la dicha ordenanza se cobrará de su persona y bienes = y asimismo mando que de aquí a[8]delante al dicho maestro de escuela fiscales sacristán y cantores no se les pida tasa ni les apremien a que acudan a los servicios personales que los demás indios suele acudir antes les dejen el gobernador de esta provincia y demás caciques y principales libremente acudir al servicio de la dicha iglesia y así lo proveyó y firmó don Juan de Frías Breña ante mí Francisco Iñiguez escribano público =

Y en conformidad de la ordenanza mandó al dicho don Joan Cala administrador de los bienes de comunidad de este pueblo que dentro de los dichos seis días dé y pague al dicho maestro de escuela sacristán fiscal y cantores la cantidad que a cada uno se le debe conforme del auto suso incorporado que recibiendo sus cartas de pago al pie de este mandamiento se le pagará en cuenta de la que hubiere de dar de los bienes de comunidad con apercebimiento que se la hace que no lo pagando dentro del dicho término se procederá contra él a prisión y el demás [8v] rigor que convenga fecho en Santiago de Cotagaita en doce días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte y ocho años.

Don Juan de Frías Breña

Por su mandato

Francisco Iñiguez escribano público

[Notificación a don Juan Cala para que cumpla con el pago]

[10] Muy poderoso señor

Pedro Rodríguez de Parraga en nombre de don Juan Cala cacique principal y gobernador del pueblo de Santiago de Cotagaita provincia de los chichas digo que de pocos días a esta parte el padre Luis de Vega beneficiado del dicho pueblo ha dado en apretar y compeler a mi parte a que pague los salarios de los cantores fiscales y sacristanes de los bienes de comunidad lo cual es contra las ordenanzas y contra la costumbre que se ha tenido en el dicho pueblo y provincia y en todo este reino por que no se pagan sino es de las tasas. Asimismo el dicho padre Luis de Vega de su auturidad sin tener orden de perlado ni superior ha dado en poner y nombrar dos fiscales y dos sacristanes en la iglesia del dicho pueblo siendo contra las ordenanzas del virrey don Francisco de Toledo que no permiten que en ningún repartimiento haya más de un fiscal y un sacristán porque de más de la costa que hacen es en grave daño y perjuicio de los demás indios del dicho repartimiento porque cargan sobre ellos la tasa y los servicios personales y más adonde el repartimiento está tan falto de indios y con tantas obligaciones y porque el hacer estas novedades no está en mano de los curas ni es cosa que les toca sino de esta Real Audiencia V. del gobierno.

A Vuestra Alteza pido y suplico mande que a mi parte se les despache carta y provisión real para que el dicho cura no conpela a mi parte ni el corregidor ni ninguno de sus tenientes lo consientan a que pague a los dichos cantores fiscales y sacristanes sus salarios de los bienes de comunidad sino de las tasas de donde se acostumbra y que no ponga en la dicha iglesia ni en otra parte más de un fiscal y un sacristán ni los jueces seglares se los consientan ni permitan

poner con penas y apersebimientos [10v] que para ellos se les pongan y pide justicia y para ello etc.

Licenciado Juan de Espinosa Pedro Rodríguez de Parraga

[Por presentada la petición ante la Real Audiencia de La Plata]

El corregidor del partido imbie certificación de si estos cantores sacristanes y maestro de niños han pagado tasas y se despache providencia para que el cura no tenga más que cuatro cantores un sacristán un fiscal y un maestro de niños y si tuviese más se cobre tasa de ellos y estando don Juan preso por esta causa sea suelto en 3 marzo 628 [...]

[11] En la ciudad de la Plata en tres días del mes de marzo de seiscientos y veinte y ocho años los señores presidente y oidores de esta Real Audiencia = habiendo visto los autos de don Juan Cala cacique principal del pueblo de Santiago de Cotagaita en razón de que no le compelan a la paga de los salarios de sacristanes fiscales cantores y maestros de los bienes de comunidad ni haya más de los que la ordenanza dispone y lo cerca de esto deducido y pedido por la parte de los dichos sacristanes y cantores mandaron despachar carta y provisión real para que el corregidor del partido informe si se han pagado los salarios y tasas por los cantores sacristanes fiscales y maestros de niños de los bienes de comunidad y ansi mesmo para que el cura de dicho pueblo no tenga más que cuatro cantores un sacristán fiscal y maestro conforme a ordenanzas y teniendo más de los dichos se cobre de ellos la tasa y los quite. Y estando preso por esta causa el dicho don Juan Cala sea suelto y se le desembarguen sus bienes y lo señalaron.

[dos rúbricas]

[11v: notificación del auto al corregidor]

[12 al margen se lee: "Pide provisión y que para ello se vean los autos"]

Muy poderoso señor

El protector de los naturales en nombre de Diego Vilca cantor y corneta del pueblo de Cotagaita y de los demás cantores fiscal y sacristán y maestro de escuela y música del dicho pueblo en la causa con Don Juan Cala cacique principal del dicho pueblo sobre la paga de los salarios de los bienes de comunidad digo que me consta de este testimonio y auto proveído por don Juan de Frías Breña y parecer que da en él los dichos mis partes no pueden servir ni oficiar la iglesia del dicho pueblo con que tan solamente se les pague la tasa de los bienes de comunidad que es una cosa muy tenua y no se pueden sustar [sic] con ello a su mujer e hijos en manera alguna y les es más útil y provechoso buscar su vida por otra parte y alquilarse para las minas de los chichas a cuya causa muchos se ausentan y no quieren servir la dicha iglesia y si no se les da los salarios señalados y mandados pagar por el dicho corregidor desamparan la dicha iglesia y se irán a otra parte y quedará sin el servicio del culto divino a que no se debe dar lugar.

A Vuestra Alteza pido y suplico que habiendo por presentado el dicho testimonio y autos y parecer del dicho corregidor mande despachar a mis [12v] partes vía carta y provisión real

para que se guarde y cumpla el auto proveído por el dicho corregidor en razón de la paga de los dichos salarios de los bienes de comunidad y que en su conformidad el cacique se los pague enteramente por las causas y razones referidas que si necesario es para que ansi se provea hablando como debo suplico del auto en esta causa proveído por el cual se mando que el corregidor de partido informe si han pagado las tasas por los cantores y sacristanes y maestro del dicho pueblo de los bienes de comunidad y pido justicia y para ello etc.

Licenciado Antonio Gómez de León

Juan de Soria

[se manda dar traslado a la otra parte]

[13, en el margen superior se lee "de los cantores"]

En el pueblo de Santiago de Cotagaita en veinte días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y ocho años ante el maese de campo don Joan de Frías Breña corregidor e justicia mayor de la villa de Tarija y su jurisdicción por su majestad se presentó esta petición por el contenido de ella.

Diego Iñiguez de Arellano defensor por vuestra merced nombrado para los cantores de este pueblo en nombre de Pedro Condori maestro y cantor de esta iglesia y don Pedro Apuno y Agustín Chuquichanvi y Diego Aysa y Joan Umana y Diego Vilca fiscal sacristán y cantores de esta iglesia decimos que habiendo pedido salario de nuestros oficios conforme a ordenanzas de esta provincia y habiéndonos mandado pagar vuestra merced apeló del dicho auto el gobernador don Joan Cala para la real audiencia adonde se ha proveído un auto por el cual se manda que vuestra merced informe si las tasas nuestras las ha pagado la comunidad en lo cual parece que aquellos señores quieren mandar que no [13v] tengamos más salarios que pagarnos la tasa con lo cual no se nos da cosa ninguna para comer y vestir con nuestras mujeres e hijos y el asistencia ordinaria de la iglesia no nos da lugar a que trabajemos en los oficios que sabemos con que es fuerza que perezcamos de hambre con nuestros hijos e mujeres pues nos quitan el trabajar en estas minas e ingenios comarcanos donde nos dan cada día un patacón y en las chácaras de españoles nos dan cuando somos jornaleros en dineros e chácara otro tanto a poco más u menos y pues la ordenanza no manda que nos paguen la tasa solamente sino que nos señalen salario con que no sea menos que la tasa claramente se colige que se nos debe dar congrua sustentación y pues no se hace. A vuestra merced pedimos y suplicamos nos dé testimonio en [14] relación de cómo en esta provincia ganamos un peso cada día en las minas e ingenios y en las chácaras de españoles nos darán de jornal lo mismo poco más o menos para que a la real audiencia conste el agravio que se nos hace en quitarnos tanto aprovechamiento con que nos sustentamos y vestimos y pagamos tasa y se sirva de darnos salario competente para nuestro sustento y vestido e pagar la tasa o nos dé licencia para que vamos a trabajar y nombren otros cantores pues de lo contrario se seguirá que andemos huidos de este pueblo como lo andan Joan Mascota y Pedro Tauca y Pedro Choque Mamani que no quieren ser cantores porque no se pueden sustentar no dándoles más salario que la tasa de cuya ausencia también pedimos el dicho [14v] testimonio y de cómo este año castigó vuestra merced a dos de nosotros porque en cierta fiesta dejamos la iglesia y nos fuimos a buscar de comer para nuestras mujeres e hijos y sin embargo del dicho castigo la pascua de navidad año nuevo y pascua de reyes se fue otro cantor a Tarija a buscar maíz para comer y no servimos los oficios divinos con la música que solemos en las dichas pascuas por falta del dicho cantor y lo mismo hemos de hacer siempre porque es fuerza que nos vamos a buscar de comer y vestir aunque nos maten a azotes pues no podemos vivir sin eso y ansimismo nos dé vuestra merced testimonio de cómo la comunidad de este pueblo tiene más de once mil ovejas de Castilla y una estancia de vacas y un tambo que se arrienda cada año [15] en mil y trecientos pesos para que conste a la dicha real audiencia que el dicho gobernador no contradice nuestra paga por falta de bienes de comunidad sino porque él los tiene gastados y consumidos como administrador que es y siente muncho desembolsar lo que tiene comvertido en carne y sangre después de lo cual nos dé vuestra merced su parecer en esta razón informado de lo que siente y es justicia en este caso y de todo lo que hemos pedido se nos den dos traslados uno para ocurrir a la dicha real audiencia y otro para ocurrir al gobierno con las de baldes ordenanzas a pedir su cumplimiento o que nos dejen libres para buscar nuestra vida A vuestra merced pedimos e suplicamos ansi lo provea y mande pues es justicia que pedimos e para ello etc. Diego Iñiguez de Arellano

[15v] [decreto]

[al margen se lee "auto"] En el pueblo de Santiago de Cotagaita de los chichas en veinte y dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y ocho años ante el maese de campo don Joan de Frías Breña corregidor e justicia mayor de la ciudad de Tarija y de esta provincia por su majestad vista esta petición y proveyendo a ella dijo = Que es verdad que en esta provincia de los dichos chichas un indio barretero u en un ingenio y en las chácaras de esta provincia gana cada un día un peso por su trabajo y jornal y en las chácaras en dinero y chácaras que les dan ganan poco menos y que los tres cantores que refiere la petición andan huidos no quiriendo servir a la iglesia porque dicen que pagándoles solamente la [16] tasa no les queda salario para poder comer y vestir ellos y sus hijos y mujeres y que cuando van a trabajar ganan para esto y para pagar su tasa e les sobra muncha plata y que ansi mesmo es verdad que el año pasado castigó dos cantores llamados Pedro y Diego porque faltaron cierta festividad y fiesta de la iglesia y sin embargo la pascua de navidad pasada y día de año nuevo y pascua de reyes se fue otro cantor a Tarija a buscar maíz para comer y las dichas fiestas estuvo la iglesia sin música y no lo castigó por ser la respuesta tan ligítima y ansimismo certifica que la comunidad de este pueblo tiene más de once mil ovejas de castilla y una estancia de vacas y un tambo que estuvo arrendado dos años en mil y trecientos pesos cada uno supuesto lo cual su parecer es que los dichos cantores y los demás no pueden servir la iglesia con solo pagarles la tasa porque es fuerza que busquen de comer y vestir y para esto han [16v] de dejar la iglesia como lo hacen cada día si no se les da lo necesario y pues Joan Porcel de Padilla su antecesor mandó cumplir la ordenanza con el maestro de escuela pagándole seis hanegas de chuño maíz y doce carneros de castilla en cada un año y el cacique pasó por ello y lo pagó y ha pagado como el mismo comfiesa en una petición que está en los autos de esta causa justo es que se paguen a los demás cantores comforme a la otra ordenanza y para que esto conste lo firmó juntamente conmigo el escribano y mando se les debe los traslados que piden autorizados en pública forma e manera que haga fe y ansi lo proveyó mandó y firmó don Joan Frías Breña = ante mi Francisco Iñiguez escribano público va entre renglones = co =

En fe de que pasó ante mí lo signo y firmo en testimonio de verdad

Francisco Iñiguez, escribano público

Sin derechos

[17] Pedro Rodríguez de Parraga en nombre de don Juan Cala cacique principal y gobernador del pueblo de Santiago de Cotagaita provincia de los chichas en el pleito con el protector de los naturales sobre la paga del salario de los indios cantores respondiendo al escripto y recaudos presentados por la parte contraria digo que sin embargo de lo que dice y alega se debe declarar no haber lugar lo que se pide de contrario porque en esta ciudad jamás ha parecido indio cantor ni otro alguno que semejante cosa pida ni pretenda sino que como alegado tengo es traza y voluntad del padre Luis de Vega cura del dicho pueblo que enponiéndosele en la imaginación por qué camino podrá molestar a mi parte lo pone en ejecución y de cualquiera suerte que se ha de salir con ello desea que haya muchos indios cantores fiscales y sacristanes porque hagan falta a la paga de tasa y a los servicios personales y quiere que contra las ordenanzas se paguen de bienes de comunidad y conforme a su intento dio el parecer el corregidor no le mandando esta real audiencia que diga si ganan poco o mucho ni si tienen mas aprovechamiento en las minas que en la iglesia sino que informe si se han pagado los salarios de los cantores sacristanes y fiscales y maestros de niños de los bienes de comunidad y él no responde a lo que se le pregunta y manda sino al intento del cura de adonde se prueba que nunca los dichos salarios se han pagado de los dichos bienes de comunidad y esto no quiso decir el corregidor sino que tienen necesidad de mayores salarios para sustentarse siendo muy competentes los que se les dan pues los reservan de tasa y de servicios personales que es lo que más ellos pretenden y les queda tiempo bastante para acudir a sus chácaras haciendas y granjerías y no se ha visto en esta provincia pleito semejante. [17v] A Vuestra alteza pido y suplico que sin enbargo de lo en contrario alegado y recaudos que presenta declare no haber lugar lo que pide el dicho protector y mande que los dichos indios cantores sacristanes y fiscales sirvan sus oficios por los salarios que les están señalados conforme a las ordenanzas sin que en esto se haga novedad y pido justicia para ello etc.

Licenciado Juan de Espinosa

Pedro Rodríguez de Parraga

Juan de Soria

[por presentada esta petición en junio de 1628. Se manda traer los autos y se determina que el corregidor cumpla con lo mandado el tres de marzo. Fin del expediente]

Bibliografía

Palomeque, Silvia e Isabel Castro Olañeta. 2016. "Originarios y forasteros del sur andino en el período colonial". *América Latina En La Historia Económica* 23 (3): 37-79.

R

De sonidos y naturaleza. Epistemologías aurales y nueva constitución para Chile

Natalia Bieletto-Bueno

Centro de Investigación en Artes y Humanidades Universidad Mayor (Chile)

"Llenaron los libros de historia de Chile con prejuicios y estereotipos racistas, con verbos en pasado para referirse a los mapuche, allí atraparon en el presente para decir que no hay futuro en lo indígena; mas eso todavía no les es suficiente".

Elisa Loncón (2019).

"Hoy, en tiempos en que renace nuevamente el racismo, recibo este premio como una manera de revitalizar nuestra fuerza artística y cultural. Y lo recibo gracias a mi gente, a mi pueblo, a los mapuches, a los niños y los jóvenes". Estas fueron las palabras que Elisa Avendaño Curaqueo expresó al recibir el Premio Nacional de Artes Musicales 2022, el pasado lunes 12 de septiembre (*El Mostrador* 2022). El racismo que refiere Elisa Avendaño parece ser una reacción a los recientes eventos políticos; más específicamente al revés que ha representado el rechazo a la propuesta de nueva constitución generada por la Convención Constitucional durante los años 2021 y 2022, y cuya conformación resultara como respuesta al estallido social del 2019.¹

Hasta hace unas pocas semanas, el proceso constituyente parecía albergar esperanzas de transformar el país satisfaciendo las necesidades de distintos sectores de la población, y atendiendo, además, a las urgencias de los tiempos que corren. La propuesta constitucional que fue rechazada el 4 de septiembre del 2022 no solo pretendía establecer la ley fundamental que gobernara a todos quienes habitan Chile; además, buscaba transmitir los imaginarios del país en el que algunos aspiraban convertirse. Esas aspiraciones incluían una serie de derechos y medidas reparatorias para los denominados "pueblos originarios", así como una retórica novedosa en torno a la naturaleza y desde la cual se pretendía procurar nuevas actitudes hacia el medio ambiente y mayores consideraciones jurídicas de frente a la crisis climática.

En dicho contexto, el galardón entregado a Elisa Avendaño, no solo puede ser interpretado como un reconocimiento a su trayectoria y aportes a la música nacional, sino, además, como

^{1.} Chile atraviesa un momento de profunda transformación social, cultural e institucional. Desde el 18 de octubre de 2019 el país comenzó un complejo, en ocasiones violento, y claramente masivo movimiento social que remeció los cimientos del Estado moderno. A partir de una variedad de protestas, iniciativas ciudadanas no-violentas, así como de un plebiscito celebrado democráticamente en octubre de 2021, la ciudadanía chilena exigió poner fin a la Constitución de 1980 escrita bajo la dictadura de Augusto Pinochet. También mediante voto ciudadano, fue conformada la Convención Constituyente con la finalidad de escribir una nueva carta magna. Sin embargo, en el plebiscito de salida del 4 de septiembre del 2022, una abrumadora mayoría del padrón de votantes decidió rechazar la propuesta de nueva constitución. A la fecha de publicación de este número, la ciudadanía chilena debate una nueva estrategia para lograr la escritura de una nueva propuesta de constitución.

una muestra de las paradójicas situaciones en las que la sociedad chilena se encuentra sumida en la actualidad. Por un lado, la ministra de Cultura, Julieta Brodsky, señaló en su cuenta de Twitter que, "Por medio de este premio avanzamos como país en saldar una deuda histórica con nuestras raíces, sus tradiciones, música y lenguaje" y por otro, el mismo país rechaza una propuesta de constitución que buscaba establecer una nueva relación entre el Estado y los indígenas. Por su parte, Daniela Millaleo (*El Mostrador* 2022), cantautora mapuche y jurado en esta edición del certamen indicó que "[el premio] no es solo para la trayectoria de Elisa, sino para la música mapuche... Es un premio histórico y justo hacia una música que no se escucha en todas partes, que habla de nuestro pasado para el futuro. Es un reconocimiento para nuestras ancestras y ancestros, quienes usaron el canto para contar nuestra historia. Elisa Avendaño es el canto de la tierra...".

Cuando Millaleo refiere que el canto de Avendaño es "el canto de la tierra" apela al principio bajo el cual, y siguiendo la cosmogonía mapuche, el canto tradicional en mapuzungun (ül) abre un canal de comunicación entre los humanos y la naturaleza así como con las entidades que la habitan u otras que lo hicieron en el pasado. Como también indica el Ngenpin Armando Marileo Lefio, guardián de la cultura mapuche y facilitador de la misma para los no-mapuche (winkas): "el ül (en mapuzungun) tiene la cualidad de habilitar un sistema de comunicación para dialogar, recibir y transmitir mensajes con los ancestros. Es un modo de aprender los códigos ancestrales de la naturaleza, y toda la tierra es un libro abierto [...] solo basta prestar atención para recibir el mensaje" (2007, 39).

El premio a Avendaño reconoce un tipo particular de música mapuche, específicamente aquel asociado a la idea de la tradición y el saber indígena ancestral. Y si bien el quehacer musical mapuche incluye estilos y géneros diversos –rock, hip-hop, pop o fusión, por mencionar algunos—, el gesto político que subyace al premio parece contestar la marginalización de los saberes indígenas en una sociedad históricamente jerarquizada socio-racialmente. Así pues, se reconoce la lucha de los músicos mapuche por obtener más y mejores condiciones de audibilidad para sus músicas y saberes asociados.

Como ocurre con todo premio, los efectos de este reconocimiento pueden resultar problemáticos dado que invita de forma tácita a prácticas de "purificación de la escucha" (Ochoa-Gautier 2006; Alegre 2021). Esto es, a la promoción de formas de entextualización de lo sonoro (discursivas, contextuales, performáticas) que pretenden cristalizar u homogeneizar principios normativos considerados válidos, sea por las razones que fueren y que han tendido a atrapar a "lo mapuche" en un pasado intrascendente para el hoy. Así, el multiculturalismo neoliberal y celebratorio de la diferencia cultural solo ha logrado edulcorar dinámicas opresivas. Sobre el particular, podríamos debatir ampliamente, sin embargo, lo que aquí me interesa destacar es que, dado el contexto político actual en Chile, el reconocimiento concedido a Avendaño también pugna por dar a la cosmogonía mapuche cierta centralidad dentro de la esfera pública en momentos críticos en que, como ocurrió durante el debate constituyente, los grupos conservadores han buscado perpetuar su marginalización. Qué papel desempeñan ya, o qué papel jugarán en el futuro los estudios de música y sonido en esta nueva relación con el conocimiento indígena y la creación del nuevo orden jurídico, particularmente en lo que concierne a la relación con la naturaleza, es lo que me interesa comentar en estas líneas.

Uno de los aspectos más controversiales del proceso constituyente fue la intención de declarar a Chile como un Estado plurinacional, proposición que, de haber sido aceptada,

habría permitido una nueva relación entre el Estado y las naciones originarias y, sobre todo, una incorporación inédita del conocimiento indígena en la elaboración de las leyes. Resulta evidente, entonces, que el proceso constituyente en Chile es relevante tanto para una revisión de su historia política local como para una conversación de mayor alcance sobre las trayectorias políticas e ideológicas en América Latina, una región caracterizada por profundas asimetrías entre el valor concedido al conocimiento indígena con respecto al saber occidental. Por ello, la declaración de plurinacionalidad no es un asunto únicamente político, sino que atañe también a la posibilidad de establecer una justicia epistémica que permita un mejor equilibro entre las diversas cosmogonías de base y sobre las cuales se podría erigir la nueva constitución.

Durante el proceso constituyente fuimos testigos de acalorados encuentros entre los convencionales –y extensivamente entre los diversos sectores de la sociedad– quienes debatieron si acaso y cómo las distintas cosmogonías indígenas debían ser integradas a la carta magna. Uno de los puntos álgidos del choque intercultural vivido durante el proceso se dio con respecto al reconocimiento jurídico que se ha de conceder a la naturaleza y sus distintas entidades, poniendo en juego si un río, una montaña o una rana pueden ser sujetos de derechos, así como quiénes serían los indicados para hacerlos valer. Como señala el artículo 127 de la propuesta de constitución que fue rechazada: "La naturaleza tiene derechos. El Estado y la sociedad tienen el deber de respetarlos".

Los desencuentros en torno a si la naturaleza es sujeto u objeto de derechos se originan en formas de conocimiento aparentemente irreconciliables. Por un lado, las epistemologías de base occidental han concebido históricamente a la naturaleza como una "fuente de recursos" para el aprovechamiento humano y, por ende, son dadas a sostener que el mundo natural no es equiparable a estos últimos, pues sus atributos son distintos, como distintas son también sus capacidades para "reclamar por sí misma sus derechos". Luego, entonces, sus estatutos deben ser diferenciados. Y si bien estas lógicas han demostrado un interés por la "sustentabilidad" (normalmente con intereses de explotación a futuro), no suele establecerse una relación de igualdad o interdependencia entre los humanos y la naturaleza. En el otro extremo, tenemos el conocimiento asociado a las culturas nativas ancestrales, las que han reconocido a la naturaleza un carácter sintiente y se han relacionado con ella en términos de igualdad por lo menos, cuando no subordinando a los humanos a las fuerzas naturales. Y es este tipo de conceptualización la que primó en la nueva propuesta de constitución que declaraba a Chile como un Estado "plurinacional, intercultural, regional y ecológico [...] que reconoce la igualdad de los seres humanos y su relación indisoluble con la naturaleza" (Art. 1 y 2).

El peso que la propuesta concedía a esta última como meritoria de derechos y de defensoría —lo que atañe, sin duda, a la defensa territorial— ocasionó que algunos representantes de los sectores más conservadores hayan interpretado la medida como parte de una supuesta "agenda indígena" y hayan acusado al texto de ser "indigenista" y a la Convención de haber sido "secuestrada" por estos colectivos a los que se refirieron como "grupos de interés" (Jaraquemada 2022). El choque entre distintas culturas de escucha se hizo más patente que nunca en el proceso constituyente. Basta recordar el acto inaugural de la Convención el 4 de julio del 2021, donde los silbidos, gritos y proclamas de quienes pedían la liberación de los presos de la revuelta se superpusieron a las quebradas notas del himno nacional que los simpatizantes del nacionalismo republicano insistían en entonar, evidenciando así la participación de dos sectores ideológicos en pugna.

Las epistemologías que marcan las formas hegemónicas de escucha no están disociadas ni de ideologías ni de proyectos políticos, los que a su vez se ven marcados por lo que Aníbal Quijano denominó la "matriz colonial"; esto es: una forma de organizar los saberes obedeciendo a un orden racista y patriarcal heredado del colonialismo (1992, 2000, 2017). Muy álgidas fueron, también, las respuestas que la celebración de la tradicional ceremonia de *We Tripantu*² por parte de los convencionales indígenas suscitó entre algunos miembros de los sectores conservadores, quienes tacharon el evento como "un show". Este tipo de enfrentamientos, más aún en el marco del proceso de escritura de una nueva carta magna, develan cómo el sonido, la escucha y los saberes se tensionan, expanden o transforman por efecto de la lucha entre los poderes ya constituidos y los constituyentes, es decir, los que buscan instaurarse como nueva norma. Así, una escucha atenta puede develar cómo las formas de agenciamiento sónico-aural, típicamente situadas en la marginalidad epistémica, buscan legitimarse como estrategias de acción cívica e incluso como ley.

También ilustran cómo las personas que conforman los sectores de mayor poder en una sociedad pujan por instaurar sus modos de escucha como los únicos legítimos. Recuperando la reinterpretación que Ana María Ochoa Gautier (2015) hizo de Ángel Rama (1984) en el galardonado libro Aurality, la pregunta sigue vigente: ¿quiénes y con qué intereses han generado las inscripciones de lo sonoro que ayudan a crear, primero, la división entre lo humano y lo natural y, enseguida, el orden jurídico? Luego de observar las tensas dinámicas entre los miembros de la Convención Constituyente, se puede extrapolar que aquello que la autora identificó como los "letrados" que en la Colombia poscolonial ejercieron determinados tipos de escucha puestos al servicio del orden jurídico, tienen sus análogos en el Chile actual. Y esto, insisto, no fue en el contexto de la Convención Constituyente de un problema de comunicación, o una traba logística debido a la necesidad de contratar traductores. En las diatribas en torno a cuál debía ser, por ejemplo, el idioma "oficial" del debate constituyente iban implícitas ideas sobre las áreas de jurisdicción indígena. La reticencia de los grupos conservadores a aceptar los idiomas indígenas en la Convención buscó perpetuar sonoridades y modalidades de escucha según las cuales se ha determinado qué idiomas, qué entidades y qué sujetos tienen más o menos derechos de participación en la esfera pública y, en última instancia, quiénes pueden figurar como sujetos políticos.

Como aduce Elisa Loncón en el epígrafe citado arriba, confinar lo indígena a territorios y temporalidades "ancestrales" reduce su injerencia en el presente y en la política general, como limita también su capacidad de acción en la creación de nuevas políticas medioambientales. Paradójicamente, la asociación discursiva que el pensamiento hegemónico ha hecho entre lo indígena y la naturaleza no ha sido aprovechada para fines de preservación de la misma y menos aún para recurrir a la sabiduría indígena en aras de un mayor equilibrio ambiental. Por el contrario, los relatos hegemónicos de la relación que los grupos nativos sostienen con la naturaleza, especialmente cuando se les ve como parte de ella, han sido utilizados por los Estados nación modernos (siglos XIX y XX) para fines de apropiación y despojo territorial.³

^{2.} Ceremonia que se celebra el día del solsticio de invierno y con la que se da inicio a un nuevo ciclo vital.

^{3.} Al respecto David Harvey señala, "Cuando se ofrecían descripciones de las prácticas nativas, estas servían de soporte discursivo y legal dentro del marco liberal para emprender una política de desposesión de los 'indios salvajes'. Ya que a las poblaciones nativas se las consideraba parte de la naturaleza, y como se creía que la subordinación de la naturaleza a los imperativos divinos era fructífera y constituía un elemento esencial de 'nuestra' sagrada misión en la tierra, el dominio de las poblaciones nativas era una práctica legítima y noble" (2017, 49).

No obstante, la crisis ambiental antecede en tiempo y urgencia al proceso político chileno y, en última instancia, a cualquier proceso político de cualquier región del mundo en la actualidad. Sin embargo, no todos los países tienen hoy por hoy la oportunidad de repensarse desde sus bases a fin de reestablecer una relación justa y sustentable con el entorno natural. Entonces, si la nueva relación que se propone entre el Estado chileno y las naciones originarias inclina la balanza hacia modalidades de conocimiento indígena más sensibles al mundo natural que piden reformular el concepto occidental de naturaleza, me parece que este conocimiento debería ser bienvenido. Cabe entonces preguntarse por qué vías se generan tales formas de conocimiento. En la formulación presentada para el plebiscito de salida de septiembre 2022, el Artículo 8 de la propuesta constitucional establecía que "las personas y los pueblos son interdependientes con la naturaleza y forman con ella un conjunto inseparable. El Estado reconoce y promueve el buen vivir como una relación de equilibrio armónico entre las personas, la naturaleza y la organización de la sociedad".

Lo que me parece debe resultar de interés para el ámbito de los estudios sobre música y sonido es que el equilibrio armónico con la naturaleza al que se aspiraba con la propuesta de ley fundamental rechazada tiene una dimensión audible. Es decir, la relación de interdependencia entre seres humanos y naturaleza se manifiesta en las ecologías acústicas y culturas de escucha. Por eso, no resulta casual que el Premio Nacional de la música haya sido concedido a una mujer representante de la música mapuche, tanto en la práctica como en su investigación. Mérito, además, de alguien quien, como ella, ha demostrado durante décadas que aquello que desde el pensamiento occidental denominamos "música" es en la cultura mapuche una forma transversal de conocimiento que incide, por ejemplo, en áreas como la salud, la educación, la sobrevivencia cultural, así como en la comprensión, interrelación y conservación de la naturaleza. Considerando entonces tanto el contexto actual de crisis climática como la coyuntura de reescritura de la Constitución chilena, es válido preguntarse ¿cómo la escucha nos ayuda a construir el concepto de naturaleza al que recurrimos para crear leyes que permitan protegerla? ¿Cómo, además, habilita espacios de participación política?

Al centrar su interés en los contextos en que se practican distintas músicas, la etnomusicología ha enfatizado desde hace varias décadas cómo es que diversas prácticas musicales, instrumentos o sonoridades, así como la voz, el canto y el sentido del oído operan como mediadores entre los humanos y aquello identificado como el mundo natural. El trabajo de Steven Feld (2012), quien postuló la idea de que las acustemologías son formas de construir conocimiento a partir de lo acústico, ha sido de gran influencia en el campo. Sus propios avances en el concepto lo defienden como una forma de "ontología interrelacional" (2015), es decir, una vía que hace plausible la conexión entre entidades, al tiempo que devela los mundos simbólicos que los seres humanos construimos gracias a la escucha.

Además, la incorporación del giro sensorial en ciencias sociales como la antropología, la sociología o la historia, permite hoy comprender cómo los sentidos nos ayudan a asignar significados al mundo circundante y, al mismo tiempo, nos permite organizar nuestras experiencias corporales dando pie a (inter)subjetividades situadas en sociedades, culturas y momentos determinados. Más específicamente, el "giro aural" nos permite hoy aceptar que la escucha es simultáneamente una fuente de saber y un reflejo de las ideas de una sociedad en una época determinada y que las culturas de escucha en las que nos formamos nos predisponen a escuchar o no ciertos sonidos. A medida que asignamos categorías y asociamos afectos a lo que escuchamos, también vamos creando relaciones de causalidad interconectando vínculos

materiales, simbólicos y afectivos entre las diversas entidades que percibimos mediante el oído. Por lo demás, las categorías que concedemos a los mundos sónicos no están disociadas de las condiciones materiales, los contextos ideológicos, políticos, tecnológicos y económicos ni tampoco de las estructuras de poder vigentes. Más aún, es necesario reconocer que el poder para distribuir ese conocimiento aural es asimétrico e incide de manera diferencial en cómo concebimos lo humano, lo no-humano, lo natural y lo no-natural.

Conocer las raíces etimológicas del mapuzungun, como "el habla de la tierra" (mapu=tierra, zungun= habla o sonido), es relevante para este debate pues da cuenta de una sensibilidad v conciencia de la dimensión sonora del mundo. Entonces, si el mapuzungun es una vía para escuchar y hablar con la tierra, tal tipo de atención aural predispone a modalidades de escucha altamente receptivas y capaces de generar conocimiento cultural, científico y medioambiental. Un ejemplo de lo anterior lo ofrecen las múltiples onomatopeyas que en este idioma nombran especies animales, como ocurre con el caso de aves como el pitíu (Colaptes pitius), el tucúquere (Bubo magellanicus) o el fio fio (Elaenia albiceps). Como concluyeron los ornitólogos Caviedes e Ibarra (2017, s/p) "el 52% (n = 46) de los nombres comunes de las aves del bosque del sur de Chile provienen del mapuzugun, de los cuales un 88% (n = 37) tienen origen onomatopéyico". También se ha documentado cómo el conocimiento aural mapuche va dando mensajes sobre la vida y la naturaleza a través del canto de determinadas aves: por ejemplo, el canto del pekeñ (pequén) anuncia la proximidad de alguna enfermedad o fallecimiento, mientras que el del pillazkeñ (churrete) anuncia la llegada de inundaciones (Painemal Morales 2022). Así mismo, el canto de ciertas aves autoriza la realización de actividades como la pesca o la recolección de modo tal que se preserve una relación equilibrada entre la flora, la fauna y los seres humanos, en correcta correspondencia con los ciclos naturales de regeneración. Estas formas de conocimiento, y otras más asociadas a las ceremonias rituales, pensamiento mágico y conocimiento medicinal, quedan plasmadas a su vez en la poesía y el ül tradicional. Esto da cuenta, en primer lugar, de la sensorialidad y sensibilidad que la cultura mapuche ha desarrollado por las sonoridades del entorno y, en segunda instancia, del tipo de conocimiento aural que determinadas modalidades de escucha arraigadas en el saber mapuche pueden aportar a las culturas winkas. Sin embargo, el arraigo del racionalismo moderno occidental en los sectores criollos latinoamericanos -instanciación de las subjetividades colonizadas (Quijano 1992, 2002, 2017)-, ha ocasionado una tendencia a considerar este conocimiento nativo como "supersticioso" o "poco científico".

La propuesta de nueva constitución rechazada en septiembre del 2022 enuncia que la atención a la crisis ambiental es un asunto de responsabilidad y "solidaridad intergeneracional" (Artículo 128). Sin embargo, la urgencia climática es tal que ya se dimensiona como un asunto de mera sobrevivencia, tanto de los grupos indígenas como de los que no forman parte de estos. Por ello, perpetuar las dicotomías que disocian lo humano de la naturaleza y que son heredadas del pensamiento occidental-colonial nos confronta al problema histórico de injusticia epistémica y de base racista que nos ha conducido al pernicioso aprovechamiento que hacemos de la tierra en la actualidad. Así las cosas, ¿cuántos nombres, cuántos cantos, cuántas aves y cuántos más seres vivos nos son esquivos debido a nuestros propios condicionamientos culturales, sensoriales o ideológicos? ¿A cuántos y a cuáles seres vivos hemos pasado por alto debido a nuestras prácticas de inaudibilidad o por causa de prejuicios que nos hacen creer que tal conocimiento indígena, tradicional, o de cualquier otra raigambre no hegemónica es irrelevante a nuestros intereses? ¿Cómo nuestros arraigados aprendizajes de lo que suena y lo que no determinan nuestro concepto y relación con la naturaleza?

Por todo lo anterior, el proceso constituyente nos invita a reimaginar la relación que establecemos entre los mundos sonoros, nuestros modos de escucha y lo que llamamos naturaleza. ¿Qué espacios debemos abrir para que los idiomas indígenas y sus saberes asociados puedan participar con igualdad y debida justicia epistémica en el ámbito de lo jurídico? O mejor expresado aún: ¿cómo el choque intercultural suscitado por nuestras discrepancias en torno del conocimiento aural nos permitirá llegar a un tipo de "escucha híbrida" (Alegre 2021) que responda a las actuales necesidades humanas y medioambientales, incluso cuestionando tal disociación?4 ¿Cómo las formas de escucha indígenas desestabilizan los regímenes aurales que han estado al servicio del extractivismo y la destrucción del planeta? A los investigadores de estas áreas también nos obliga a repensar el tipo de participación que podemos tener en la refundación de Chile, así como en la reformulación de nuestra relación con otras entidades no-humanas y con formas de escucha otras. El impulso decolonizador patente en el proceso constituyente de Chile cuestiona las bases epistemológicas del sistema jurídico en el Estado nación moderno y también nos insta a revalorar las jerarquías de los saberes y de las disciplinas en los procesos de conformación de la polis y del Estado.

La reflexión que el proceso constituyente abre sobre el sonido es un desafío al pensamiento disciplinar que nos insta también a revisar la relación que tenemos con otras áreas del conocimiento. Me refiero no únicamente a ciencias sociales como la historia, antropología o sociología; hablo, además, de la socio-lingüística, la geografía crítica, o las ciencias del mar y de la tierra, por ejemplo, mismas que están recurriendo a lo sonoro para entender, e idealmente salvar, lo poco que nos queda. Los sonidos de las abejas, la vibración de los glaciares, los patrones de resonancia de los arrecifes, o la alteración de las estrategias de comunicación acústica de las aves, son mensajes urgentes que hoy día estamos obligados a escuchar. ¿Qué es lo que constituye el nuevo archivo sonoro? Más allá de sus consabidas funciones de registro y diagnosis, ¿cuál será la utilidad de los muchos y crecientes paisajes sonoros que se siguen registrando no solo en Chile, sino en toda la región latinoamericana? ¿Qué formas lingüísticas abren oídos a modos de existencia otros? ¿Cómo vamos a escuchar lo que otros escuchan? ¿Cómo y por qué se jerarquizan las distintas formas de escuchar? ¿Cómo los saberes que devienen de la escucha contribuyen a caracterizar territorios y designar sus usos? ¿Cómo invitaremos a que otros escuchen lo que escuchamos? ¿Cómo lograremos avanzar hacia una escucha intercultural, interdisciplinar e interpersonal que nos haga tomar consciencia de nuestra interdependencia? ¿Acaso, siguiendo el cuestionamiento que hiciera Albán Achinte (2008), es posible el ejercicio de una escucha intercultural sin una transformación decolonial? El cambio de paradigma propiciado por la crisis climática nos confronta a un nuevo régimen sensorial, y por qué no, también a un nuevo modelo de sensibilidad y afectos. No deberíamos desaprovechar esta coyuntura. Escuchemos las palabras de la propia Elisa Avendaño Curaqueo: "El vlkatun o tayvl, son sonidos musicales que fueron parte de los pueblos indígenas como medio de comunicación entre personas, la naturaleza y los dioses. La música es observar el universo o espacio donde nos encontramos situados. Con la música podemos controlar el equilibrio de la alegría y el dolor, ya que podemos sentir en el cuerpo el pálpito del corazón, podemos alimentar el alma y el espíritu. Recrear la música, el sonido, es dar vida. [...] la música mapuche es un todo" (Avendaño Curaqueo en Díaz y Alarcón 2022).

^{4.} Sobre este tipo de escucha la etnomusicóloga Lizette Alegre indica que una escucha híbrida puede ser entendida como "una herramienta heurística para el registro de la diferencia, de la ambivalencia, de las asimetrías entre discurso y experiencia cultural, entre orden y desajuste, que caracterizan el marco en el que la subalternidad se enuncia". En dicho sentido, este tipo de escucha es un "posicionamiento político" que busca hacer frente a las asimetrías de poder inherentes a los ordenamientos sónico-aurales (Alegre 2021, 11).

Referencias

- Alegre, Lizette. 2021. "Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia". En *Sonido, escucha y poder*, coordinado por Lizette Alegre González y Jorge David García, 11-23. Ciudad de México: Facultad de Música/UNAM.
- "Cantante y compositora mapuche Elisa Avendaño Curaqueo gana Premio Nacional de Música 2022". *El Mostrador*, 12 de septiembre de 2022. Acceso: 15 de septiembre de 2022. https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/09/12/cantante-y-compositora-mapuche-elisa-avendano-curaqueo-gana-premio-nacional-de-musica-2022/.
- Caviedes, Julián y José Tomás Ibarra. 2017. "Etno-ornitología mapuche de los bosques templados: las onomatopeyas como patrimonio biocultural de Chile". Ponencia presentada en el XIIvo Congreso Chileno de Ornitología, Santa Cruz, Chile. Acceso: 15 de septiembre de 2022. https://www.researchgate.net/publication/336879267_Etno-ornitología_mapuche_de_los_bosques_templados_las_onomatopeyas_como_patrimonio_biocultural_de_Chile.
- Díaz, Íñigo y Rodrigo Alarcón. "Elisa Avendaño Curaqueo". *Música Popular Chilena. La Enciclopedia de la Música Chilena*. Acceso: 14 de septiembre de 2022. https://www.musicapopular.cl/artista/elisa-avendano-curaqueo/
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 3rd edition with a New Introduction by the Author. Durham: Duke University Press.
- _____. 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): s/d.
- _____. 2015. "Acoustemology". En *Keywords in Sound*, editado por David Novak y Matt Sakakeeny, 11-21. Durham: Duke University Press.
- Harvey, David. 2017 [2009]. El cosmopolitismo y las geografías de la libertad. Madrid: Akal.
- Jaraquemada, Jorge. 2022. "Una Constitución indigenista para Chile". *El Líbero*, 25 de mayo de 2022. Acceso: 15 de septiembre 2022. https://ellibero.cl/opinion/opinion-constituyente/una-constitucion-indigenista-para-chile/.
- Loncón, Elisa. 2019. "Mapuzungun. La lengua de la tierra que enseña el amor por la naturaleza". *El Mostrador*, 20 de mayo de 2019. Acceso: 15 de septiembre de 2022. https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2019/05/20/mapuzungun-la-lengua-de-latierra-que-ensena-el-amor-por-la-naturaleza/.
- Marileo Lefio, Armando. 2007. "El mundo mapuche". En *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia Mapuche*, editado por Carlos Contreras Painemal, 27-44. Santiago: Ñuke Mapuförlaget.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12(6): 803-825.

	2014. Au	rality: Listen	ing and Ki	nowledge in	Nineteenth	Century	Colombia.	Durham:
Duke 1	University	Press.						

Painemal Morales, Necul. 2022. Fauna y flora en la cultura mapuche. Un aporte a la educación ambiental. Ministerio de Agricultura/Fundación FUCOA.

Propuesta. Constitución Política de la República de Chile. 2022. Santiago: Lom Ediciones.

Quijano, Aníbal. 2017. "Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina". En *Decolonialidad y Psicoanálisis*, editado por María Amelia Castañola y Mauricio González, 11-34. México City: Ediciones Navarra.

______. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism and America Latina". *Nepantla: Views from South* 1 (3): 533-80.

_____. 1992. "Colonialidad y modernidad/racionalidad". Perú Indígena 13 (29): 11-20.

Rama, Ángel. 1984. La ciudad letrada. Hanóver: Editorial Del Norte.

Maripil, Joel. 2020. "Música y Territorios". Ciclo de música de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Los Ángeles. Cap#01 Joel Maripil. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FZT_duKmcf4&ab_channel=FronteraSurProducciones. Acceso: 6 de octubre de 2022.

Albán Achinte, Adolfo. 2008. "¿Interculturalidad sin decolonialidad? Colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia". En *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*, editado por Wilmer Villa y Arturo Grueso, 85-86. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Alcaldía Mayor.

R

Consuelo Pérez Colodrero. Ramón Mª Montilla Romero (1871-1921). Un compositor andaluz de la época de la Restauración.

Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2020, 232 páginas. ISBN 978-84-338-6344-7.

De un compositor olvidado, de eso va este libro... y nunca serán suficientes los esfuerzos de la musicología para sacar del ostracismo a esa amplia nómina de músicos que la historiografía, por unas razones o por otras, ha decidido dejar fuera de sus discursos. Es frecuente que los investigadores, atascados cada vez más en una vorágine de burocracia insustancial, tengamos que ser selectivos con nuestros objetos de estudio, y esto nos lleva a formularnos la eterna pregunta: si la historia lo ha dejado al margen... ¿debemos realmente recuperar esta obra o este músico? ¿Nos compensa invertir tantos esfuerzos en recopilar y analizar unas fuentes tremendamente dispersas o, lo que es más habitual, vagas e incompletas? En nuestra humilde opinión, la respuesta es que sí, siempre merece la pena, pues el resultado, por regla general, acabará por enriquecer el relato de nuestra historia de la música. Consuelo Pérez Colodrero parece compartir esta idea, y buena prueba de ello es el libro que tenemos entre manos.

Así, la autora acomete con decisión la misión de recuperar la memoria y la obra de Ramón María Montilla Romero (1871-1921), un músico natural de la provincia de Jaén que desarrolló su carrera artística en el contexto de la Restauración borbónica. Pérez Colodrero reconoce desde el primer momento la dificultad de la tarea, razón por la cual nos presenta su trabajo "como una primera aproximación a la aportación más o menos callada que realizó Montilla Romero, como otros músicos de su entorno y contexto, al patrimonio musical español del tránsito del siglo XIX al XX" (p. 31). En efecto, al abordar la lectura de los diferentes capítulos que configuran el libro, pronto nos damos cuenta de su tono eminentemente especulativo, pero esto no es, ni mucho menos, una crítica negativa, sino todo lo contrario. En este sentido, la autora pone sobre la mesa un vaciado de fuentes exhaustivo y sistemático que, si bien es cierto que deviene de un largo período de investigación, resultaría escaso, a priori, para tejer un relato totalmente documentado. Sin embargo, Pérez Colodrero lleva a cabo un ejercicio de interpretación de fuentes brillante que, a través de su contraste con las tres breves reseñas de corte biográfico que fueron publicadas sobre el músico -dos durante su vida y una tras su muerte-, le permite establecer hipótesis muy atinadas a la hora de reconstruir la vida de Montilla Romero y elaborar un perfil de su figura lo más completo posible. Por tanto, esta publicación se sitúa a medio camino entre un trabajo académico y un ensayo científico, escrito con corrección y pulcritud y dotado de un aparato crítico que, aunque es muy detallado, en ningún momento interrumpe la lectura.

El libro se estructura en tres bloques de contenido de extensión desigual. En el primero, que se corresponde con el primer capítulo, la autora aborda las características políticas, sociales, económicas y culturales de la Restauración, aparentemente con el objetivo de insertar el relato biográfico sobre el compositor en el contexto histórico de su tiempo. Sin embargo, a nuestro juicio, el formato de esta sección inicial presenta un problema: se trata de un ejercicio de contextualización aislado que apenas dialoga después con la biografía del músico, hecho que lo convierte en una revisión del período que, por las características del trabajo, resulta necesariamente sucinto y, en ocasiones, un tanto parcial. Por otro lado, entendemos que, con independencia de lo anterior, este capítulo debería contener al menos dos asuntos que entroncan de lleno con lo que viene después: por un lado, el arduo debate sobre la ópera nacional, pues la producción lírica de Montilla Romero necesariamente debió tener alguna repercusión en el mismo, sobre todo a raíz del estreno en el Teatro Real de su ópera Vendetta zingaresca en 1902. Por otro, la lucha estética que se produjo en España tras el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), que en el ámbito musical se tradujo en el enfrentamiento entre los partidarios del simbolismo francés y los defensores de la música alemana y el wagnerismo. A la luz de la biografía que viene después, cabe esperar que estos tres contextos -Restauración, ópera nacional y Primera Guerra Mundial- hayan condicionado el desarrollo de la carrera compositiva del protagonista, por lo que animamos a la autora a profundizar en ello en futuras fases de la investigación.

Por supuesto, la crítica anterior —que proponemos con el máximo respeto— no empaña el excelente contenido de los siete capítulos que conforman el segundo bloque del libro, todos ellos destinados a reconstruir la trayectoria vital y la carrera musical del personaje. Así, el capítulo 2 se centra en los orígenes familiares y los primeros años de vida de Montilla Romero, oriundo de Alcaudete (Jaén) y perteneciente a una familia acomodada y con ciertas influencias nobiliarias y políticas —su tío Juan Montilla y Adán llego a ser ministro de Gracia y Justicia de Alfonso XIII en 1902 y fiscal del Tribunal Supremo—. De hecho, la figura de su padre, Ramón María Montilla Senterre, es esencial para el desarrollo del relato, ya que, a partir de los destinos correspondientes a sus cargos de alta responsabilidad en la administración pública, es posible conocer la itinerancia geográfica de su hijo. En este caso, como anunciábamos, la interpretación y lectura de las fuentes que lleva a cabo la autora resulta altamente efectiva a la hora de establecer un hilo conductor coherente y bien estructurado.

En los siguientes capítulos continuamos avanzando cronológicamente por la biografía de Montilla Romero. Así, en el tercero se nos cuenta el desarrollo infructuoso de sus estudios de Derecho en Granada y Sevilla (1888-1890), un relato construido a través de las fuentes administrativas de ambas universidades. Ya en esta etapa empezamos a vislumbrar el marcado interés lírico del protagonista, asistente habitual a los principales teatros de aquellas dos ciudades andaluzas. Un elemento interesante que echamos aquí en falta es la profundización en las carteleras de estos teatros, pues se puede intuir que se trata de unas influencias estéticas y dramáticas primigenias que, de alguna manera, acabarían por plasmarse en su práctica compositiva posterior. Ya en el capítulo 4 nos adentramos en los inicios de su carrera musical, que parten de una formación en Málaga con el maestro Eduardo Ocón y Rivas (ca. 1890-1892), cuya influencia, según la autora, se plasmaría en Montilla Romero en dos sentidos: "para empezar, en las características de su música para piano y, además, en su dedicación posterior a la música religiosa" (p. 73), en la que predomina –en referencia al piano– "un lenguaje de vocación internacional que hace concesiones a lo andaluz" (p. 74). Pérez Colodrero nos ofrece además un ejemplo analítico concreto, la *Barcarola para piano solo* (ca. 1892), en la que se

evidencian características propias de un Romanticismo inicial vinculadas al estilo de Chopin que, como apunta la autora, serían fruto de las clases con Ocón.

A partir de ahí, Montilla Romero proyecta su carrera a un ámbito más internacional que, en una primera etapa (1892-1899), le lleva a París y Milán, con una estancia intermedia en España (Segovia y Madrid). Pérez Colodrero desarrolla este período en el capítulo 5, en el que nos hace saber que el protagonista estudió armonía con el maestro Albert Lavignac, piano con J. B. Colomer, y que recibió algunas lecciones de Jules Massenet, de quien pudo adquirir una formación lírica vinculada a la tradición operística italiana. Es una pena que la escasez de fuentes documentales impida a la autora explorar a fondo estos tres magisterios, pues, sin duda, marcan un punto de no retorno en el oficio compositivo de Montilla Romero. Quizás en el futuro, con nuevas fuentes sobre la mesa, se puedan esclarecer cuáles fueron las influencias reales de estos tres profesores y qué incidencia tuvieron en su música, sobre todo en lo que se refiere a Massenet y la producción operística del protagonista, ya que seguramente pudo influir en su decisión de trasladarse a Milán para probar suerte en el ámbito del teatro lírico. Sin embargo, por ahora la autora solo puede permitirse especular, pero ello no le impide lanzar una hipótesis tremendamente lúcida: el perfil del compositor se modela según "el rigor y el seguimiento de los principios clásico-románticos", pero, al mismo tiempo, se abre "hacia las nuevas tendencias y con la vocación hacia lo internacional que permitía la ciudad [París] que era la capital musical del momento" (p. 91).

De vuelta en España (1895-1897), Romero Montilla retoma sin éxito sus estudios universitarios –por presión familiar, según la autora–. Sin embargo, en el ámbito musical sí que consigue avanzar y establecer relaciones sociales y profesionales muy beneficiosas para su carrera. Al respecto, debemos apuntar, con mucha cautela y sin menospreciar en ningún momento su talento, que constantemente se percibe que la posición social privilegiada de su familia facilitó buena parte de su carrera, pues le permitió dedicarse a la composición sin preocuparse por ganarse la vida de otra forma. De este período, Pérez Colodrero destaca tres obras: la *Revêrie para violín y piano, op. 5 (ca.* 1895) y las *Hojas de álbum para piano solo, op. 11 y op. 19 (ca.* 1896), que son analizadas con soltura. Las conclusiones certifican un estilo que, si bien busca definirse como propio, se apoya en la tradición académica clásico-romántica, basada en "la regularidad de las frases, la nitidez de la armonía, y la elaboración consciente de las transiciones" (p. 107), un lenguaje con el que sin duda se encuentra cómodo, pero que, por lo demás, denota poca exploración y profundización estilística.

El gran hito lírico de su carrera llegaría durante su estancia en Milán (1897-1899), ciudad en la que compuso *Vendetta zingaresca*, estrenada en el Teatro Andreani de Mantua en 1899. Se trata de una ópera en dos actos, que bebe de la tradición italiana y que se sitúa dentro de una estética verista con sabor español –aunque, por supuesto, escrita en italiano—. La trama, que cuenta los líos amorosos de un grupo de gitanos de Granada, es tremendamente compleja y truculenta, hasta el punto de que sus principales reproches están siempre ligados a la poca calidad del libreto de Alessandro Cortella. Además, tuvo una recepción desigual: tras una primera representación, la crítica fue negativa; pero después de una revisión de la partitura en la que Montilla Romero redujo la acción a un acto y dos cuadros, el público sí que consiguió reconocer su valía. Esta segunda versión sería llevada a las tablas del Teatro Real en 1902.

Según Pérez Colodrero, *Vendetta zingaresca* marca un nuevo punto de inflexión en la carrera artística del protagonista, quien, tras formarse en París e inmerso ahora en el contexto italiano,

decide tomar parte en el debate sobre la ópera nacional española, con toda la presión que eso supone para un compositor que está dando sus primeros pasos. Sin embargo, en este punto del libro se nos plantea una duda que la autora no resuelve y que convendría explorar en el futuro: y es que más allá del argumento, no acabamos de ver qué tiene realmente esta ópera de española. Es cierto que el hecho de que no haya aparecido todavía la partitura resulta un problema a la hora de profundizar en este asunto, pero no por ello dejamos de preguntarnos si, realmente, estamos ante una influencia orientalista y andalucista procedente del momento cultural que se vivía en París en los años de formación del compositor. En efecto, Francia seguía todavía asimilando su derrota en la guerra franco-prusiana (1871) a través de la construcción de una nueva identidad musical que se alejara lo máximo posible de cualquier influencia alemana y, para ello, con frecuencia dirigía su mirada al sur de España, especialmente en el ámbito musical. De hecho, muchos compositores españoles adoptaron este modelo como base para sus propuestas de ópera nacional, y sería interesante conocer qué postura tomó Montilla Romero al respecto, y no solo a principios del siglo XX, sino también tras el estadillo de la Gran Guerra, como decíamos al comienzo.

Esta cuestión tampoco se aborda en el capítulo 6, en donde Pérez Colodrero comenta cómo fue el regreso a España del compositor en torno al año 1900 -cuando se instala en Córdoba- y el posterior estreno de Vendetta zingaresca en el Teatro Real. Lo que sí ofrece este capítulo, y además de manera exhaustiva, son las circunstancias en las que se verificaron sus tres representaciones en el Real, así como la calurosa acogida por parte del público y de la crítica. Más allá de la evidente flaqueza del libreto, todas las reseñas coincidieron en adscribir la ópera -en palabras de la autora- "tanto a la escuela verista italiana o a la 'moderna escuela francesa' según el crítico ponga el acento bien en los aspectos relacionados con la trama de la ópera bien en su construcción armónica, respectivamente" (p. 139); aunque también hemos podido leer opiniones que la vinculan a ciertos tópicos del lenguaje wagneriano, una influencia muy popular en aquellos años, pero en la que la autora no profundiza. Es precisamente esta dicotomía estética la que nos lleva a reafirmarnos en la necesidad de explorar, en el futuro, las cuestiones relativas a la construcción de un lenguaje lírico nacionalista que apuntábamos en el párrafo anterior. Del mismo modo, sería interesante indagar más en las dos lecturas negativas sobre la ópera, las de José Subirá y Antonio Fernández Cid, que confirman una realidad que, insistimos, es necesario reconocer: la programación de Vendetta zingaresca en el Teatro Real pudo deberse en buena medida a la influencia social ejercida por la familia del compositor. Con esta apreciación no queremos restar valor ni al relato ni al perfil del protagonista -es evidente que, con sus luces y sus sombras, el Teatro Real nunca aceptaría una obra de escasa calidad-, pero sí que es importante que se expongan con honestidad todas las variables que pudieron mediar en su programación, evitando caer así en una excesiva idealización del personaje. Por lo demás, el capítulo concluye con un análisis muy interesante del único fragmento de la ópera que se conserva, la "Plegaria" de Rosa, situada en el primer cuadro de la segunda versión.

En cualquier caso, la composición y estreno de *Vendetta zingaresca*, tanto en Mantua como en Madrid, fue uno de los éxitos más importantes de la carrera artística de Montilla Romero, y por ello ocupa, como hemos visto, un lugar central en el libro. Después, en el capítulo 7, Pérez Colodrero nos da a conocer otras actividades que el compositor desarrolló entre 1902 y 1924, no solo en España (Madrid y Alicante), sino también en Milán, a donde se trasladó por segunda vez en los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. De estos años, además de la realización de otros proyectos líricos de los que poco más que el nombre se conoce, destaca su colaboración en la *Revista Musical* de Madrid, bajo el seudónimo "Tristán

Centellas", como bien apunta la autora. El segundo bloque de contenido del libro se cierra con el capítulo 8, que recoge los últimos años de vida del compositor en la ciudad de Barcelona (1914-1921), en donde le sorprendió la muerte justo cuando ya había decidido trasladarse a América. Este capítulo incluye también comentarios analíticos de otras cuatro obras – la *Jota-capricho, op. 10 (ca. 1914)*, el *Vals-capricho, op. 21/3 (ca. 1914)*, la *Marcha indiana (ca. 1914)*, y el *Capricho* (1918), todas ellas para piano solo– en las cuales se percibe un evidente componente de carácter popular y folclorista.

Pérez Colodrero concluye su libro con un tercer bloque de contenido que se corresponde con el capítulo 9 y la coda. Al respecto, en la última sección sistematiza el estilo de Montilla Romero a partir de las partituras que se conservan: "solo nueve de sus 78 obras escritas fueron publicadas" (p. 175), nos dice antes de ofrecernos un catálogo lo más completo posible (tabla 4, p. 177). Respecto al estilo, la autora lo va desgranando poco a poco por medio de comentarios analíticos y de ejemplos musicales que reflejan, una vez más, un lenguaje compositivo anclado al rigor académico y un planteamiento musical claro y directo, sin grandes especulaciones armónicas, melódicas y tímbricas, completando así, de manera atinada, todos los juicios estéticos que ya fue aportando a lo largo de los capítulos anteriores. En cuanto a la coda, se trata de una recapitulación de todo lo expuesto en el libro, una suerte de conclusiones académicas y reflexivas que nos permiten asimilar e interiorizar mejor la figura de Ramón María Montilla Romero. Por último, tras el pertinente listado de fuentes y referencias bibliográficas, Pérez Colodrero incluye un apéndice documental de gran interés que contiene una catalogación de las obras que ha sido posible recuperar (un total de doce), la transcripción de los principales relatos biográficos que existen sobre el compositor, la transcripción de sus dos notas necrológicas más importantes y el árbol genealógico de su familia.

Sin duda, este libro supone una aportación importante a la musicología española, por lo que vaya por delante nuestra más sincera enhorabuena a la autora. En efecto, Consuelo Pérez Colodrero ha realizado un esfuerzo ingente por rescatar, con un rigor académico intachable, la memoria de Ramón Mª Montilla Romero. Evidentemente, se trata de un primer acercamiento que, a buen seguro, será completado en un futuro que esperamos sea cercano, ya que las incógnitas que se plantean aquí son de sumo interés.

David Ferreiro Carballo

Investigador Posdoctoral "Juan de la Cierva" Instituto Complutense de Ciencias Musicales Universidad Complutense de Madrid

R

Gonzalo Delgado, Sonia. Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music. Edition Reichenberger, Kassel, 2021, 310 páginas, ISBN 978-3-944244-97-6.

Como parte señalando su autora, este libro deriva de su tesis doctoral (Gonzalo Delgado 2017) sobre la irrupción y constitución del repertorio preclásico ibérico para tecla en la escena de la llamada música antigua (*early music*) de principios y mediados del siglo XX en Europa. Tal investigación tuvo como sujetos centrales a los intérpretes de teclados Wanda Landowska (1879-1959) especialmente en su relación parisina con Joaquín Nin (1879-1949), a quienes dedica la primera parte, y Macario Santiago Kastner (1908-1992) sobre el que profundiza en la segunda sección de esa tesis.¹

Es sobre este último en quien se enfoca el libro que reseño. El personaje, además de intérprete, desarrolló una labor de investigación musicológica que se plasmó en grabaciones, conciertos y ediciones del patrimonio musical ibérico (Portugal y España) de los siglos XVI al XVIII. La publicación estructura sus seis capítulos en dos secciones. La primera, centrada en Kastner, sus rasgos biográficos fundamentales y su doble labor de intérprete e investigador, especialmente activa entre las décadas del treinta al setenta. La segunda, aborda tres casos de estudio de musicología aplicada al trabajo de edición y grabación del antiguo repertorio ibérico para teclado que se desprenden de su labor. Tales son: los registros fonográficos más tempranos dedicados a la antigua música para teclado ibérica realizados por la pianista polaca-brasileña Felicia Blumental, la edición de los conciertos para dos órganos obligados de Antonio Soler, y su prolongado proyecto de estudio, edición y difusión de la obra de Antonio de Cabezón.²

Como suele suceder en las publicaciones derivadas de tesis de posgraduación, tanto el enfoque como la estructura y los contenidos reflejan inevitablemente su carácter y propósito original: ser evaluados por pares expertos que permitan al escrito pasar a ser parte del universo reconocido de producciones disciplinares y, a su autora, una voz válida entre la comunidad académica respectiva. Así, el despliegue de datos, conceptos, fuentes, citas, tablas y apéndices, es decir todo el aparato crítico, suele a veces constituir una valla que dificulta la ampliación a una lectoría más amplia, fuera de la academia.

^{1.} Una descripción de la misma autora y bajo el mismo título se encuentra en Revista de Musicología 40 (2): 668-675.

^{2.} Un resumen e índice de contenido se encuentra en http://www.reichenberger.de/Pages/dem27.html.

Evidentemente, se debe considerar que la investigación se enmarca en un par de proyectos musicológicos institucionales relacionados con el concierto clásico, la interpretación y recepción de la música española.³ Además, debe tenerse presente que la editorial alemana que acoge esta publicación se aboca precisamente a la producción académica en humanidades (filología, teatrología y musicología) con especial atención al mundo hispano, declarando como su público objetivo preferente precisamente a investigadores, creadores, estudiantes y bibliotecas especializadas en estas áreas.⁴ El hecho de que el libro se ofrezca en idioma inglés pareciera obedecer a un eficiente expediente de hacer visible esta producción al mundo académico anglosajón, con el que parte importante de la musicología española ha venido asociándose en décadas recientes. Para el público ibérico, afortunadamente, la autora ha publicado varios artículos en español (aunque no aún en portugués) sobre esta misma temática, que han aparecido en diversas revistas especializadas.⁵

Volviendo al tipo de literatura académica que refleja esta publicación, y a pesar de la profusa información y datos que ofrece en cada página (que sin duda serán de gran utilidad para otros investigadores), el relato se sigue con facilidad. Esto, pues la autora no cae en la tentación de empañarlos con una excesiva conceptualización, sino que se remite a sobrios, pertinentes y claros comentarios, cuando es necesario. Así, al lector que se acerca al texto con diversas motivaciones e intereses, no le resultará difícil que su lectura le sugiera relaciones, le provoque preguntas y le permita el surgimiento de temas y cuestiones relevantes que enriquezcan su propio ámbito comprensivo. Y este es un logro no menor al que toda publicación fruto de una investigación debiera aspirar.

En mi caso, agradezco algunas cuestiones sobre las que este libro me ha permitido considerar y reflexionar. En primer lugar está el personaje central. ¿Quién fue Santiago Kastner y cuál fue su relevancia en la vida musical "clásica" europea del siglo XX —especialmente en Portugal y España— y su proyección en Latinoamérica?, ¿cuál fue su aporte y relación con el movimiento de interpretación histórica (*early music*)?, ¿qué elementos de la labor de Kastner permiten caracterizarlo como un *scholar performer* en su época?

A partir de una somera revisión bibliográfica que lo menciona me fue posible comprobar que todas distinguen su doble condición de intérprete e investigador, siendo más evidente y relevante esta última que la primera (Brito 2001; Nery 2017). El trabajo de Gonzalo Delgado demuestra que la interpretación musical en la vida y labor de Kastner casi siempre estuvo al servicio de sus inquietudes intelectuales y su adscripción académica, llegando a constituir su vida de concierto una especie de instancia socializadora de sus investigaciones académicas. Así, lo caracteriza y evalúa acertadamente como un *scholar performer* "en el más amplio sentido del término".6

^{3.} Los proyectos son "Applied Musicology to the Classical Concert in Spain (Eighteenth to Twentieth Centuries)" y "La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)" apoyados respectivamente por las entidades españolas Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad y el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación.

^{4.} La editorial alberga, entre otras, a la Colección DeMusica que, desde mediados de los noventa y hasta hoy, ha dado a luz veintinueve títulos de variadas temáticas y aproximaciones, entre los cuales el presente ocupa el número veintisiete.

^{5.} Como los que se encuentran en el sitio https://independentresearcher.academia.edu/SoniaGonzaloDelgado.

^{6. &}quot;Santiago Kastner was a scholar performed in the widest sense of the term" (p. 1).

Kastner, nacido inglés de padres alemanes y formación cosmopolita se orientó en su juventud hacia la interpretación del piano y del clavecín (de hecho en una primera etapa en sus conciertos tempranos incluía repertorio de diversos períodos y proveniencias para ambos instrumentos),⁷ pero posteriormente cristalizó su interés por la musicología y el antiguo repertorio ibérico luego de su estadía en Barcelona a partir de 1929 y su residencia en Portugal a partir de 1934. Si algunos de sus referentes interpretativos fueron la polaca Landowska y el cubano Nin, en la investigación musicológica lo fue el catalán Higini Anglés.⁸

Me pareció imposible obviar el contexto sociopolítico de la época que debió enfrentar Kastner y que, de cierta manera, condicionó tanto su itinerario vital como su carrera musical: la I y II Guerra Mundial (1914 a 1918 y 1939 a 1945, respectivamente) y la guerra civil española (1936 a 1939). Al respecto y considerando la magnitud de tales conflictos, más allá del interés musicológico y desde uno puramente biográfico, hubiera querido una profundización mayor respecto del ideario ideológico de Kastner. Es cierto que los elementos que al respecto esboza la autora (p. 36, 58-59) sugieren suficientemente cuestiones relevantes respecto de su pragmatismo liberal y la consideración de haber constituido parte de aquella población anti nazi y luego anti comunista que se instaló en la capital de un Portugal ambiguamente neutral. Sin embargo, una ampliación de tales aspectos -al igual que los que pudieran iluminar con mayor claridad su vida personal y familiar- permitirían evaluar con mayor propiedad sus estrategias y resultados respecto de su quehacer musical en el dinámico y complejo contexto que le tocó vivir. De cualquier manera, queda claro que su adscripción a instituciones académicas en España y Portugal (Instituto Español de Musicología, Conservatorio Nacional de Lisboa y Fundación Calouste Gulbelkian), así como su doble condición de intérprete e investigador, resultaron elementos claves para el éxito y proyección de su labor.

Luego de sus primeras décadas como solista, peculiar resulta su proyecto camerístico *Os Menestréis de Lisboa* para interpretar música instrumental antigua.⁹ Esta agrupación, que Kastner dirigía desde el clavecín, estaba constituida por un núcleo de instrumentistas de vientos modernos (oboes, corno, trombón y fagot). El grupo realizó conciertos y grabaciones a lo largo de la década del sesenta y hasta comienzos de la del setenta. Y aun cuando el movimiento de la *early music* ya se dejaba sentir en el resto de Europa con su propuesta de interpretación histórica, Kastner no adhirió ni a su *performing practice* ni a su ideología, refiriéndose a ella como "esa ñoñería llamada fidelidad histórica y estilística".¹⁰

^{7.} De interés para la musicología local es la inclusión de tres tonadas de Pedro Humberto Allende (señalada como primera audición), tal como se observa en la imagen de un programa ofrecido en Barcelona el 7 de diciembre de 1931, que se reproduce en la página 25. Esas mismas piezas las vuelve a tocar en su concierto del 1 de febrero de 1932 en Leipzig, del 2 de abril en Milán, y el 2 de diciembre en Estocolmo, ese mismo año. La última vez que lo hizo fue en un concierto ofrecido en Lisboa en abril de 1935 (ver Apéndice 2 que recoge sus programas de conciertos en la década de 1930, a partir de la página 253).

^{8.} A ellos se debe agregar el nombre del músico catalán Joan Gibert Camins (1890-1966), intérprete barcelonés discípulo de Landowska que fue pionero en introducir en la vida de conciertos española el clavecín y clavicordio y que enseñó a Kastner en Barcelona a comienzos de la década de 1930.

^{9.} Sobre este aspecto específico remito al artículo de la misma autora "Os Menestréis de Lisboa (1960-1972): Santiago Kastner y la interpretación de la música barroca en Portugal". Resonancias 23 (44): 69-99.

^{10.} La afirmación se encuentra en el libro que reseñamos en la página 118, nota a pie 20, y en el artículo señalado en la nota precedente (Gonzalo Delgado 2019) está en la página 84. Aunque el texto parece ser el mismo, las fuentes bibliográficas difieren pues, al parecer, en el primer caso remite al libro (Kastner 1986), mientras que el segundo lo hace a un artículo de la década anterior (Kastner 1976).

A través de las fuentes que la autora cita es posible ampliar esta postura de Kastner. Según uno de sus discípulos, en un primer momento había adscrito con entusiasmo a la nueva corriente interpretativa de la música antigua que acuñó el concepto de *Historically Informed Performance* (HIP), reconociendo como referentes tanto a Gustav Leonhardt como a Nikolaus Harnoncourt, sin embargo, luego "resolvió distanciarse ostensiblemente" de ella (Nery 2017, 6). No es posible saber exactamente qué produjo este cambio de posición –tal vez una crítica o juicio adverso a su propia interpretación– que finalmente le llevó a plantear que "[...] No podemos ni queremos, en buena conciencia, adherirnos al historicismo tan rígido cuan irrefragable que impera en ciertos medios adictos obstinadamente a la 'Música Antigua'. Historicismo que aborrecemos y que tanto viene a ser quijotismo como pía ilusión o ñoñería" (Kastner 1976, 88).

Tal vez este autodistanciamiento de los principios interpretativos –que finalmente se impusieron en el movimiento de *early music*, en la segunda mitad del siglo XX– explique por qué buscaremos infructuosamente los nombres de Kastner, *Os Menestréis*, o Portugal, en el relato canonizado sobre la historia fundante del movimiento (Haskell 1988). Esto puede entenderse no tanto como una marginalización, sino más bien como una divergencia ideológica e interpretativa. Así, el solo repertorio compartido (o el empleo del clavecín, aunque de factura moderna) no alcanzaron para que su aporte fuera considerado como parte del movimiento, aunque pudo haber figurado entre sus figuras pioneras o referentes iniciales en el mundo ibérico.

En el espacio iberoamericano, especialmente en Brasil, la figura de Kastner es reconocida principalmente en la academia a través de su labor musicológica, especialmente por maestros y estudiantes de música interesados en los repertorios instrumentales portugueses que constituyen los referentes históricos para el mismo ámbito en el Brasil colonial. Oportuno resulta en este punto volver al primer estudio de caso que nos ofrece Sonia Gonzalo Delgado en la segunda parte de su libro. Se trata del caso de Felicia Blumental (Felicja Blumenthal) (1908-1991), pianista brasileña nacida en Polonia quien en 1952 grabó dos LP bajo el nombre *Spanish and Portuguese Keyboard Music*¹¹ que recogían algunas piezas editadas por Joaquín Nin y Santiago Kastner en sus respectivas antologías *Classiques espagnol du piano*¹² y *Cravistas Portuguezes*. Tales eran los únicos repertorios de este tipo disponibles en la época, reflejando obviamente los criterios interpretativos de ambos editores. Aunque este temprano y pionero registro podría haber sido considerado como un antecedente en el relato historiográfico del movimiento de música antigua en Brasil, no mereció ninguna mención, así como tampoco figuró el nombre de Kastner al momento de revisar las figuras pioneras europeas del siglo XX (Agustin 1999).

En otros países latinoamericanos la figura de Kastner fue conocida por los primeros interesados en repertorios y tratados musicales antiguos del ámbito luso-hispano con los

^{11.} Blumenthal, Felicja. Spanish and Portuguese Keyboard Music, vol. 1-2. Decca LL769, LL1194. 1952.

^{12.} Nin, Joaquín, ed. 1925. Classiques espagnol du piano: Seize sonates anciennes dáuteurs español: Padre Antonio Soler, Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano, Mateo Ferrer. París: Max Eschig, y Nin, Joaquín, ed. 1928. Classiques espagnol du piano: Dix-sept sonates et piéces anciennes d'auteurs espagnol: deuxiéme recueil/ Padre Vicente Rodríguez, Padre Antonio Soler, Freixanet, Padre Narciso Casanovas, Padre Rafael Anglés, Padre Felipe Rodríguez, Padre José Gallés. París: Max Eschig.

^{13.} Kastner, Santiago, ed. 1935. *Cravistas Portuguezes*, Vol. 1. Mainz: Schott's Söhne, y Kastner, Santiago, ed. 1950. Cravistas Portuguezes, Vol. 2. Mainz: Schott's Söhne.

que los intérpretes e investigadores de esta parte del mundo pretendíamos trazar una cierta genealogía musical en nuestro continente en la época colonial, a partir de referentes europeos. Fue mi propia experiencia, por ejemplo, con sus ediciones de los tratados de Bermudo¹⁴ y de Correa de Arauxo,¹⁵ que siempre lucían como nuevos y casi sin uso en bibliotecas concebidas para intérpretes clásicos modernos.

En suma, el libro de Sonia Gonzalo Delgado nos permite redescubrir la figura de Macario Santiago Kastner como uno de los primeros *scholar performer* del siglo XX, vitalmente comprometido con la música preclásica ibérica. Tal período y repertorio lo relaciona con el revival de la *early music* en Europa en su primera etapa, de cuyo relato historiográfico no llegó a formar parte por sus convicciones interpretativas que lo distanciaron de las que finalmente se impusieron en tal movimiento. Su labor musicológica respecto de la investigación, edición y difusión de un repertorio hasta entonces no conocido, contribuye a la comprensión de uno de los fenómenos musicales más interesantes que caracterizaron el mundo de la música de arte o académica del siglo XX, cual fue la irrupción no solo de un repertorio, sino de un nuevo mundo sonoro proveniente del pasado ibérico promoviendo su internacionalización.

A través de esta contribución es posible, además, visualizar que la historia del movimiento de interpretación de música antigua en el siglo pasado presenta una doble vertiente que suele replicarse en diversas latitudes: una, desde el espacio *amateur* centrado en la práctica y la materialidad de los instrumentos, y otra, desde el espacio académico, enfocado más bien en la investigación y difusión de obras y repertorios, como en el caso de Kastner. Coincidentes en ambos casos parecen ser la pasión e identificación con los mundos sonoros pretéritos, tal como nos señala la autora respecto del músico investigado, quien llegó a mudar su fe y su nombre en tal empeño. Efectivamente, al adoptar la fe católica y ser bautizado el 14 de diciembre de 1930, Kastner eligió el nombre del apóstol Santiago, patrón de España y con ello su nombre quedó indeleblemente ligado a la historia de la recuperación de la música antigua ibérica.

Investigaciones musicológicas de excelencia, como la que termino de comentar, inevitablemente provocan en el lector el deseo y la curiosidad de escuchar la música largamente referida en el texto. En mi caso no tuve suerte en mi búsqueda en diversas plataformas en Internet de grabaciones de Kastner o de *Os Menestréis de Lisboa*. Así, aunque aprendí mucho sobre Kastner, su tiempo y su obra, sigo sin haber tenido la experiencia auditiva de su interpretación musical, la cual hubiera podido complementar mi comprensión. Me pregunto, finalmente, si entre los objetivos o productos de este tipo de investigaciones se pudiera asumir como un propósito complementario hacer disponibles tales recursos.

Víctor Rondón

Universidad de Chile

^{14.} Juan Bermudo. 1957. "Declaración de Instrumentos Musicales (1555)". En *Documenta Musicológica 11*, editado por Santiago Macario Kastner. Kassel / Basel: Bärenreiter. No encontré este trabajo entre las ediciones musicales de Kastner que declara la autora.

^{15.} Francisco Corre de Arauxo. 1948. "Libro de tientos y Discursos de Música Práctica, y Theorica de órgano intitulado Facultad Orgánica (Alcalá 1626)". En *Monumentos de la Música Española 6*, Vol. 1, editado y prologado por Santiago Kastner. Barcelona: CSIC-IEM.

Bibliografía

Agustin, Kristina. 1999. Um olhar sobre a Musica Antiga. 50 anos de história no Brasil. Río de Janeiro: s. e.

Brito, Manuel Carlos. 2001. "II Art Music, 5. The 20th Century" de la entrada "Portugal, Republic of". En *Grove Music Online*. Acceso: 2 de Agosto de 2021.

Gonzalo Delgado, Sonia. 2017. "Programming Early Iberian Keyboard Music. From Wanda Landowska to Santiago Kastner". Tesis de Doctorado, Universidad de Zaragoza.

_____. 2019. "Os Menestréis de Lisboa (1960-1972): Santiago Kastner y la interpretación de la música barroca en Portugal". *Resonancias* 23 (44): 69-99.

Haskell, Harry. 1988. The Early Music Revival: A History. Londres: Thames and Hudson.

Kastner, Santiago.1976. "Interpretación de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII". *Anuario Musical* 28-29: 87-154.

______. 1986. The Interpretation of the 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music. Stuyvesant: Pendragon Press.

Nery, Ruy Vieira. 2017. "Santiago Kastner: Memórias esparsas do mestre e do amigo". Revista Portuguesa de Musicología, nova serie 4 (1): 1-12.

R

Autores (sección "Artículos")

Jaime Antezana Llanes

Profesor de Educación Musical, licenciado en Educación (Universidad del Mar, sede Iquique), mención en Educación Tecnológica (Universidad del Pacífico). Actualmente es docente de instrumentos de bronces graves (barítono, trombón y tuba) en el liceo artístico Violeta Parra de Iquique. Cuenta con 23 años de trayectoria musical colaborando en artículos de investigación en la Universidad Tarapacá, como trombonista de la banda Reales del folclore, como director musical del grupo Lokos de aka, y como compositor, arreglista y ejecutante de folclore para bandas de bronce y ska. Es presidente de la agrupación Lichiwayus de Sipiza, cultor de cachimbo y directivo de comunidad indígena del pueblo de Sipiza.

Professor of Music Education, Bachelor of Education (Universidad del Mar, Iquique campus), with a mention in Technological Education (Universidad del Pacífico). He is currently a teacher of brass instruments (baritone, trombone, and tuba) at the Violeta Parra Artistic Lyceum in Iquique. He has a 23-year musical career and has collaborated with research articles at Universidad de Tarapacá, as a trombonist for the band Reales del folklore, as a musical director of Lokos de aka group, and as a composer, arranger, and performer of folklore for brass and ska bands. He is the president of the Lichiwayus de Sipiza group, a cachimbo practitioner, and director of the indigenous community of the town of Sipiza.

Javiera Benavente

Javiera Benavente Leiva es candidata a Doctora en Artes, mención Música, por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Magíster en Estéticas Americanas por la misma universidad; licenciada en Teoría de la Música y licenciada en Educación por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente de Música en el Departamento de Estudios Pedagógicos de la Universidad de Chile, y como tesista doctoral en el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y en el Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA). Sus líneas de investigación integran la música y danza andina, transnacionalidad y género.

Javiera Benavente Leiva is a Ph.D. in Arts candidate at Pontificia Universidad Católica de Chile. She received her master's degree in American Aesthetics from the same university and a B.A. (Music Theory and Education) from Universidad de Chile. Currently, she is a music teacher at the Pedagogical Studies Department at Universidad de Chile and a Ph.D. researcher at the Center for Intercultural and Indigenous Research (CIIR) and the Millennium Nucleus Art, Performativity and Activism. Her research focuses on music and Andean dances, transnationality, and gender.

Nicole Cortés Aliaga

Historiadora de la Universidad de Tarapacá, Chile. Actualmente cursa el Programa de Magíster en Historia de la Universidad de Tarapacá. Las líneas de investigación que desarrolla son

etnohistoria andina, festividades, bandas de bronce, danzas andinas y bailes religiosos, junto a la puesta en valor del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en el norte chileno asociado a festividades religiosas.

Historian from Universidad de Tarapacá, Chile. She is currently studying in the Master's Program in History at Universidad de Tarapacá. The lines of research that she develops are Andean ethnohistory, festivities, brass bands, Andean dances, and religious dances, along with the enhancement of the Intangible Cultural Heritage (PCI) in northern Chile associated with religious festivities.

Jean Franco Daponte Araya

Doctor en musicología por la Universidad de Valladolid (2019). Su área de investigación es la etnomusicología y sus trabajos actuales están centrados en la música andina, colonial americana, salitreras y afrodescendientes en el norte de Chile. Ha colaborado y dirigido grabaciones de musicología aplicada en Chile y en el extranjero y participa en expresiones tradicionales a modo investigador/cultor. Como investigador y docente en la Universidad de Tarapacá (2017-2022) ha coordinado proyectos relativos al patrimonio musical y colaborado en cuatro FONDECYT. El presente año (2022) ha sido beneficiado con un FONDECYT de Postdoctorado para investigar las bandas de bronces en norte de Chile.

Doctor of Musicology from the University of Valladolid (2019). His area of research is ethnomusicology, and his current work is focused on Andean, American colonial, saltpeter, and Afro-descendant music in northern Chile. He has collaborated and directed recordings of applied musicology in Chile and abroad and participates in traditional expressions as a researcher/practitioner. As a researcher and teacher at Universidad de Tarapacá (2017-2022), he has coordinated projects related to musical heritage and collaborated in four FONDECYT. This year he has been awarded a Postdoctoral FONDECYT to investigate brass bands in northern Chile.

Alberto Díaz Araya

Postdoctorado en Historia en la Universidad La Sapienza, Roma, Italia. Doctor en Antropología por la Universidad Católica del Norte, Chile. Magíster en Antropología por Universidad Católica del Norte, Chile. Profesor de Historia y Geografía de la Universidad de Tarapacá, Chile. Las líneas de investigación que desarrolla son la etnohistoria andina y afrodescendiente, festividades, ritualidades, músicas y danzas andinas. Actualmente es director de la revista Diálogo Andino y académico de la Universidad de Tarapacá, Chile.

Professor of History and Geography at Universidad de Tarapacá, Chile. Post-doctorate in History, La Sapienza University, Rome, Italy. Doctor in Anthropology from Universidad Católica del Norte, Chile. Master in Anthropology from Universidad Católica del Norte, Chile. The lines of research that he develops include Andean and Afro-descendant ethnohistory, festivities, rituals, Andean music and dance. He is currently director of the *Dialogo Andino* journal and an academic at Universidad de Tarapacá, Chile. Address: Department of Historical and Geographical Sciences, University of Tarapacá.

Leonardo Díaz-Collao

Licenciado en Teoría de la Música por la Universidad de Chile (2012), Máster en Música Hispana (2016) y Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid (2020). Ha desarrollado investigaciones etnográficas sobre el papel de la música en ceremonias de posesión de cofradías marroquíes y sobre el rol del sonido en la práctica ritual de una *machi*. En la actualidad es académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

Bachelor of Music Theory from the Universidad de Chile (2012), Master in Hispanic Music (2016), and Doctor of Musicology from the University of Valladolid (2020). He has developed ethnographic research on the role of music in possession ceremonies of Moroccan brotherhoods and on the role of sound in the ritual practice of a *machi*. Currently, he is an academic at the Music Institute of the Universidad Alberto Hurtado.

Laura Jordán González

Doctora en musicología, académica del Instituto de Música de la PUCV y presidenta de la Sociedad Chilena de Musicología. Sus investigaciones tratan la voz en la cueca, el timbre en la Nueva Canción Chilena, estéticas sonoras en el cine y prácticas musicales de mujeres en los albores del siglo XX. Su proyecto actual, *Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile*, aborda vocalidades en distintos géneros populares, del rock a la raíz folclórica.

Laura Jordán González (Ph.D. in musicology) works as an academic at the Music Institute of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso and serves as the current president of the Chilean Society of Musicology. Her research deals with the voice in the cueca, timbre in New Chilean Song, sound aesthetics in film, and women's musical practices from the early twentieth century. Her current project *Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile* (More than shouts and whispers: voices of popular music in Chile), addresses vocalities in different popular genres, from rock to folk.

Mario Lerena

Pianista y musicólogo. Ha participado en publicaciones y encuentros académicos en España (SEdeM, ICCMU, Eusko Ikaskuntza), Alemania (Georg-August-Universität, Gotinga), Italia (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini) y Portugal, centrándose en estudios sobre teatro lírico, semiótica musical, música vasca e historia del jazz. Su investigación doctoral sobre *El teatro musical de Pablo Sorozábal*, publicada en 2018, fue merecedora del Premio Orfeón Donostiarra-UPV/EHU, y de un Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad del País Vasco. Es profesor titular del Conservatorio de Bilbao y colabora en programas de máster de la Universidad Complutense de Madrid y el Centro Superior de Música del País Vasco-Musikene.

Pianist and musicologist, Mario Lerena has contributed to publications and participated in conferences in Spain (SEdeM, ICCMU, Eusko Ikaskuntza), Germany (Georg-August-Universität, Götingen), Italy (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini) and Portugal, mainly on the subject of stage music, Basque composers, musical semiotics and jazz history.

His Ph.D. dissertation –published as *El teatro musical de Pablo Sorozábal* (2018)– was granted an Extraordinary Doctorate Award at the Universidad del País Vasco and the Prize "Orfeón Donostiarra-UPV/EHU." He is a tenured teacher at the Bilbao Conservatory. He has held visiting positions at master's programs in Madrid (Universidad Complutense) and Musikene-Higher Centre of Music of the Basque Country.

Daniel Martín Sáez

Daniel Martín Sáez es doctor en Filosofía y licenciado en Musicología. Hizo su tesis sobre el nacimiento de la ópera y ha publicado varios artículos en revistas como *Resonancias, Revista de Musicología, Per Musi, Opus, El Futuro del Pasado, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía y Agora. Papeles de Filosofía,* entre otras. Entre sus intereses destaca la historia de la ópera, la figura de Carlo Broschi Farinelli, la filosofía de la música contemporánea y la historia de las ideas. Ha recibido el I Premio de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y el Otto Mayer Serra de la Universidad de California Riverside y el CILAM.

Daniel Martín Sáez holds a Ph.D. in Philosophy and a degree in Musicology. He did his thesis on the birth of opera and has published several articles in journals such as *Resonancias, Revista de Musicología, Per Musi, Opus, El Futuro del Pasado,* and *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía.* His interests include the history of opera, the figure of Carlo Broschi Farinelli, the philosophy of contemporary music, and the history of ideas. He has received the First Prize of the Spanish Society for Eighteenth-Century Studies and the Otto Mayer Serra Award from the University of California Riverside and CILAM.

Daniel Party

Daniel Party es profesor asociado en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigador adjunto del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo. Ha sido profesor visitante en las universidades de Brown, Tulane, Georgia y Oregon. Realizó su doctorado en la Universidad de Pensilvania y un bachillerato (guitarra clásica) en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus investigaciones se han centrado en la música popular de América Latina, Estados Unidos y España, la intersección entre música, género y sexualidad, y los usos de la música por parte de movimientos sociales.

Daniel Party is an associate professor of music at Pontificia Universidad Católica de Chile and an adjunct researcher at the Millennium Nucleus Art, Performativity and Activism. He has held visiting positions at Brown University, Tulane University, the University of Oregon, and the University of Georgia. He received his Ph.D. in Music History from the University of Pennsylvania and a B.A. (Classical Guitar) from Pontificia Universidad Católica de Chile. His research focuses on Latin American, U.S. Latino, and Spanish popular music, the intersection of music, gender, and sexuality, and the uses of music in social movements.

José Emilio Pérez

José Emilio Pérez Martínez es, en la actualidad, profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctor en Historia Contemporánea (2017) y Periodismo (2019) por la Universidad Complutense de Madrid, sus trabajos se han centrado en la historia de la radiodifusión española y el cruce de esta con la historia de las mujeres, así como en los orígenes de las radios libres y comunitarias. Es autor de *Radio y mujer (España, 1960-1975). En las ondas de Radio Nacional* (Abada, 2020) y de *La voz de las sin voz. El movimiento de radios libres entre la Transición y la época socialista (Madrid, 1976-1989)* (Sílex, 2022), entre otros artículos científicos.

José Emilio Pérez Martínez is currently a teacher of Contemporary History at the Universidad Rey Juan Carlos in Madrid. He holds a Ph.D. in Contemporary History (2017) and Journalism (2019) from the Universidad Complutense (Madrid). His work has focused on the history of Spanish radio broadcasting, its intersection with the history of women, and the origins of free and community radio. He is the author of *Radio y mujer (España, 1960-1975)*. En las ondas de Radio Nacional (Abada, 2020) and La voz de las sin voz. El movimiento de radios libres entre la Transición y la época socialista (Madrid, 1976-1989) (Sílex, 2022), as well as various scientific articles.

Pedro Rubio

Profesor superior de Clarinete, es además titulado por el Royal College de Londres con el Clarinet Performing Diploma y por el Conservatorio de Rotterdam con el Bass Clarinet Diploma. Desde 2010 es profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha realizado sus estudios de Máster en Investigación Musical en la Universidad Internacional de La Rioja. Actualmente realiza su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado más de treinta artículos sobre la historia y didáctica del clarinete. Pedro Rubio posee una colección de cerca de doscientos clarinetes con especial interés en instrumentos fabricados en o relacionados con España.

Pedro Rubio is a professor at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. He holds a Clarinet Performing Diploma from the Royal College of Music in London and a Bass Clarinet Diploma from the Rotterdam Conservatory. He also holds a Master's degree in Musical Research from the International University of La Rioja. He is currently preparing his doctoral thesis at the Universidad Politécnica de Madrid. Rubio has published more than 30 articles related to the history and didactics of the clarinet. He has a collection of nearly 200 clarinets and is particularly interested in instruments made in or related to Spain.

Alfredo Sanz-Hervás

Doctor Ingeniero de Telecomunicación por la Universidad Politécnica de Madrid. Desde 1997 es Profesor Titular en la misma universidad. Su tarea investigadora se centró inicialmente en el desarrollo y análisis de materiales para dispositivos semiconductores (sensores, transistores, láseres, etc.), ámbito en el que ha publicado más de sesenta artículos en revistas internacionales y ha presentado trabajos en numerosos congresos. Con el cambio de milenio

decidió centrar su interés en la tecnología de la música. En ese campo ha diseñado y construido equipos de audio e instrumentos electrófonos. Ha producido varios trabajos discográficos y ha colaborado como músico en varias grabaciones.

Ph.D. in Telecommunications Engineering. He has worked since 1997 as an associate professor at the Universidad Politécnica de Madrid. Initially, his research focused on developing and analyzing materials for semiconductor devices (sensors, transistors, lasers, and others). In that field, he has published more than 60 papers in international journals and has presented his work at many conferences. At the turn of the century, he focused his interest on music technology, designing and building audio equipment and electrophones. As a musician, he has contributed to several recordings and has produced CDs for other artists.

Javier Silva-Zurita

Ph.D en Etnomusicología por Monash University, Master in Music Studies por University of Melbourne, y Profesor de Educación Musical por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Su línea de investigación se relaciona con el estudio etnográfico de prácticas musicales ligadas a la cultura mapuche. Actualmente es académico del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, campus Puerto Montt, y presidente del Comité Chileno del International Council for Traditional Music.

Ph.D. in Ethnomusicology from Monash University, Master in Music Studies from the University of Melbourne, and Professor of Music Education from the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. His research is related to the ethnographic study of musical practices linked to the Mapuche culture. He is currently an academic in the Department of Humanities and Arts of the Universidad de Los Lagos, Puerto Montt campus, and president of the Chilean Committee of the International Council for Traditional Music.

Ignacio Soto-Silva

Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid y la Universidad Complutense de Madrid. Su línea de investigación se relaciona con el estudio desde un enfoque dialógico y cualitativo de las dinámicas de construcción identitaria en contextos urbanos, la composición musical en el aula y las relaciones entre música e interculturalidad. Es miembro del grupo de estudio en Música y Danza de América Latina y el Caribe del International Council for Traditional Music (ICTM), y forma parte de la directiva del Comité Nacional de ICTM en Chile. Actualmente es académico del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos.

Doctor in Musicology from the University of Valladolid and the Universidad Complutense de Madrid. His research studies the dynamics of identity construction in urban contexts, musical composition in the classroom, and the relationships between music and interculturality from a dialogic and qualitative approach. He is a member of the study group on Music and Dance of Latin America and the Caribbean of the International Council for Traditional Music (ICTM) and the board of directors of the ICTM National Committee in Chile. He is currently an academic in the Department of Humanities and Arts at the Universidad de Los Lagos.



Resonancias Revista de investigación musical

Política Editorial

Objetivo

La revista *Resonancias* tiene por objetivo contribuir a la generación de nuevo conocimiento sobre la música en sus distintas áreas, así como fomentar el desarrollo de la investigación musical, especialmente en Chile y América Latina.

Está dirigida principalmente a investigadores y estudiantes de música y sus áreas afines, particularmente del campo de las artes y humanidades (historia, antropología, sociología, educación, etc.), pero también incluyendo a investigadores de otras áreas como las ciencias cognitivas, la ingeniería y las nuevas tecnologías.

Cobertura temática

La revista *Resonancias* se enfoca principalmente en la publicación de artículos originales de investigación que representen una contribución al conocimiento en el campo de los estudios musicales ampliamente definidos, incluyendo tanto a la musicología y la etnomusicología como a otras disciplinas de las que estas se nutren o con las cuales se cruzan, como la historia, la sociología, la antropología, la psicología, las ciencias cognitivas, la educación, los estudios culturales, y el área de la ciencia y tecnología, entre otras. Aunque la revista está abierta a contribuciones sobre cualquier área geográfica, se interesa especialmente por investigaciones sobre Iberoamérica (Latinoamérica y la Península Ibérica).

Adicionalmente, *Resonancias* incluye reseñas de libros y discos de interés y una sección de documentos destinada a otros tipos de texto, como ensayos, entrevistas o transcripciones de fuentes relevantes.

Instrucciones a los autores

La revista *Resonancias* publica artículos, reseñas y documentos inéditos en castellano, portugués e inglés. El tamaño de los artículos incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos podrá tener entre 8.000 y 12.000 palabras. En cuanto a la sección Documentos, ésta aceptará textos más breves –de 3.000 a 6.000 palabras—que den a conocer alguna fuente, sea esta oral, escrita o de otro tipo, y expliquen su importancia para la investigación musical. Las reseñas tendrán un máximo de 3.200 palabras.

Los márgenes izquierdo y derecho deben ser de 3 cms., y los márgenes superior e inferior de 2,5 cms. La tipografía del texto principal será Times New Roman, 12 ptos. con interlineado 1,5. Las notas a pie de página deberán estar en Times New Roman, 10 ptos. con interlineado sencillo. Las citas literales de más de

40 palabras deberán transcribirse en Times New Roman 11 ptos., con interlineado 1,5, sangrías izquierda y derecha de 1 cm., y espaciado anterior y posterior de 12 ptos., sin usar comillas.

Las figuras deben llevar su correspondiente epígrafe en la parte inferior, en el que se indiquen los datos principales y en particular la institución depositaria. Los permisos legales y administrativos necesarios para la inclusión de estas reproducciones serán responsabilidad de los autores del trabajo.

Además, se enviará cada figura por separado en formato JPEG con la máxima resolución posible, numerando cada una para permitir su localización en el texto. El pixelaje mínimo será de 300 puntos por pulgada (dpi).

Todos los artículos incluirán en la primera página un resumen de no más de 200 palabras donde se indiquen los objetivos, contenidos y conclusiones del artículo, tanto en el idioma en que esté escrito el texto como en inglés. Asimismo, se incluirán 4 a 6 palabras clave en el idioma original del texto y en inglés. En un documento aparte deberá presentarse un currículum vitae del autor de no más de 100 palabras, siguiendo los mismos requerimientos de idioma que el resumen y las palabras clave. Las reseñas no llevarán resumen, palabras clave ni currículum vitae.

Por último, cada autor deberá indicar qué tipo de licencia desea aplicar a su propuesta. En caso de no indicarse, se aplicará la licencia por defecto (ver apartado "Propiedad intelectual" en el sitio web de la revista: www.resonancias.cl).

Los textos y materiales audiovisuales adjuntos deberán enviarse al correo resonancias@uc.cl.

Para las referencias bibliográficas se empleará la norma de citación Chicago 16 adaptada al castellano. En el cuerpo del texto se utilizará el sistema de Autor-Fecha. Para información detallada sobre este tema se ruega a los autores consultar la norma editorial de Resonancias, disponible en www.resonancias.cl. La información sobre el sistema de citación también puede ser consultada (en inglés) en The Chicago Manual of Style disponible en línea en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html. A todos quienes deseen colaborar con *Resonancias* se les aconseja revisar la información detallada sobre nuestra Política Editorial, disponible en español, portugués e inglés en www.resonancias.cl.

