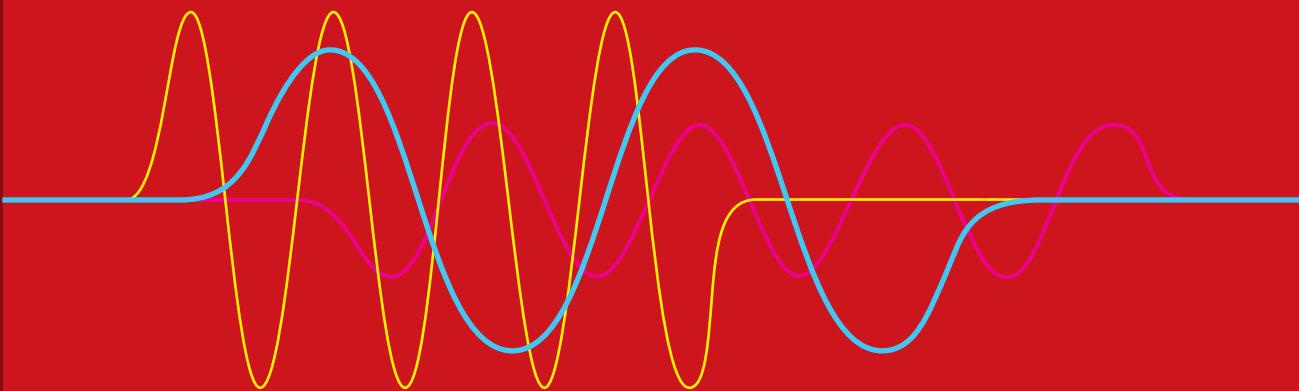


# Ámbito Sonoro

Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA

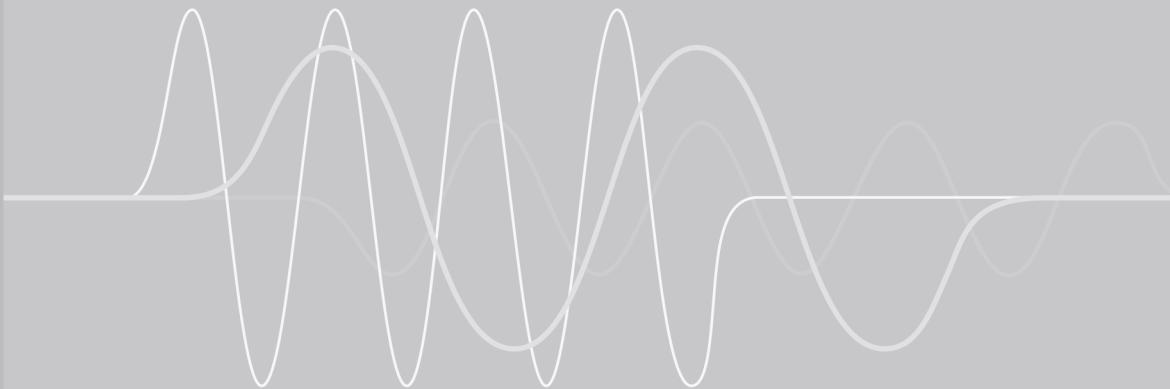


Popol Vuh      Enrique Soro      Werner Herzog      Amazonía  
percepción      racialización      institucionalidad musical  
canon      Congreso      IASPM  
Narratividad



# Ámbito Sonoro

Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA



**Popol  
Vuh**

percepción

**Enrique Soro**

racialización

**Werner  
Herzog**

institucionalidad musical  
Congreso  
canon  
IASPM  
Narratividad



# Ámbito Sonoro

Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA, Año 3, N°5  
Enero - Junio 2018  
Valparaíso, Chile

**Director**

Juan Sebastián Cayo Sánchez

**Subdirector**

Gerardo Marcoleta Sarmiento

**Corrección de estilo**

Juan Sebastián Cayo - Gerardo Marcoleta Sarmiento - Pablo Herrera Vidal

**Diagramación**

Mario Mendoza Valdivia

**Editores**

Lic. Eduardo Cáceres

Universidad de Chile

Dr. Alberto Díaz Araya

Universidad de Tarapacá

Dr. Juan Pablo González

Universidad Alberto Hurtado

Dr. Jorge Martínez

Universidad de Chile

**Editorial**

Ediciones Cluster

**ISSN: 0719-7241**

Enero - Junio 2018



CENTRO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL AUTÓNOMO

[www.cimach.cl](http://www.cimach.cl)

**Financia:**



Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile

Fondo del Libro y la Lectura 2018  
REGIÓN DE VALPARAÍSO

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>ARTÍCULOS</b>	
La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog	9 - 22
Patricia Díaz-Inostroza	
A través del espejo. Proyecciones contemporáneas del caso Soro	23 - 35
Nicolás Masquiarán Díaz	
<b>CRÓNICA</b>	
Acerca de la participación chilena en el XIII Congreso de IASPM-AL	39 - 46
Víctor Navarro Pinto	
<b>RECOMENDACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y DISCOGRÁFICA</b>	<b>47</b>
<b>DATOS SOBRE LOS EDITORES, AUTORES Y RESPONSABLES DEL PRESENTE NÚMERO</b>	<b>53</b>
<b>ESTRUCTURA DE <i>ÁMBITO SONORO</i></b>	<b>57</b>

# INTRODUCCIÓN

**L**a presente edición de *Ámbito Sonoro* nos invita a deambular por diferentes sectores del campo investigativo musical, considerando lo histórico y audiovisual como ejes primarios del actual número. Asimismo, actividades de profesionales de la música en el extranjero quienes representan al medio nacional en actividades de carácter internacional. De este modo, es que el cine de Werner Herzog, la problemática de Enrique Soro en contextos institucionales del siglo XX y la participación de chilenos en el XIII Congreso de IASPM-AL 2018, forman parte de la actual entrega de nuestra quinta edición.

Desde un principio esta publicación ha intentado convocar una amplia variedad de temáticas del quehacer académico, vinculadas a lo sonoro como medio de comunicación. Por ello, el audiovisualismo espera ser parte cotidiana de nuestros contenidos. En consecuencia, Patricia Díaz-Inostroza inaugura esta temática en *Ámbito Sonoro* con “La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog”. Este trabajo indaga en cómo Herzog, director de cine alemán, configura su estética a través de experiencias con los músicos de la banda Popol Vuh, además, el aporte del director al imaginario sonoro sobre la Amazonía. Igualmente, Nicolás Masquiarán proporciona un valioso enfoque sobre uno de los compositores chilenos más destacados del siglo XX, Enrique Soro. En su trabajo, “A través del espejo; proyecciones contemporáneas del caso Soro”, Masquiarán instala la problemática vinculada a la exclusión del compositor de ciertos circuitos de nuestro país, reflexionando sobre la forma de construcción de la institucionalidad musical académica durante la primera mitad del siglo XX. Esto a través de su relación con otra relevante figura, Domingo Santa Cruz.

Por otro lado, siendo esta revista una publicación emanada desde la Región de Valparaíso, ha querido mantener un carácter descentralizador por medio de su sección de crónica, en la cual se destacan acontecimientos sucedidos principalmente en contextos nacionales, especialmente regionales. No obstante, esta edición marca un punto de inflexión en este sentido puesto que se ha estimado hacer mención al XIII congreso de IASPM-AL (Asociación internacional para el estudio de la música popular), evento que desde el año 1994 se realiza periódicamente en diferentes regiones de Latinoamérica. El presente año la sede para este encuentro se realizó en San Juan, Puerto Rico. Aquello es reseñado por Víctor Navarro mediante “Acerca de la participación chilena en el XIII congreso de IASPM-AL”. De esta forma se proporciona información sobre las actividades realizadas por profesionales nacionales en este encuentro internacional.

Por último, nuestra sección de referencias suministra interesantes aspectos sobre el texto "Tigers of a different stripe: performing gender in dominican music", de la investigadora Sydney Hutchinson. Por consiguiente, Estefanía Urqueta proporciona un informe el cual indaga de manera minuciosa el contenido e implicancias del texto de Hutchinson. Asimismo, Gerardo Figueroa participa con "Tomas directas, tiempo real: una mirada a dos producciones experimentales chilenas", el cual reúne una breve reflexión sobre dos discos; "Descarga" y "Untitled", ambas producciones emanadas desde la dinámica de la música experimental reciente.

Bajo los perímetros antes mencionados, la presente entrega tiene como expectativa ser un aporte al medio investigativo y documental del país. Así, esperamos optimistas nuevas ediciones que contribuyan a estudiantes, docentes, investigadores y, en general, a quienes deseen mantenerse actualizados en cuanto a lo sonoro como medio y su vinculación con diferentes áreas del saber.

**Juan Sebastián Cayo S.**  
Director *Ámbito Sonoro*



# ARTÍCULOS

	Págs.
La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog Patricia Díaz-Inostroza	9 - 22
A través del espejo. Proyecciones contemporáneas del caso Soro Nicolás Masquiarán Díaz	23 - 35



# LA AMAZONÍA EN LA NARRATIVIDAD MUSICAL DE LOS FILMS DE WERNER HERZOG

PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO  
patidiaz@gmail.com

*“El cine tiene mucho más que ver con las emociones que con la razón pura. Lo racional corresponde al film tan poco como a la música. La música no puede ser organizada de un modo puramente racional; ella surge de otro lado. La música es el arte que contiene más amor y el que más fácil llega. En mis películas es una especie de solución que propongo”.*

*Werner Herzog*

## Resumen

Este ensayo ausulta la presencia musical de los films de Werner Herzog: *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*, explorando su narrativa sonora para llegar a configurar un discurso musical cuya singularidad ha aportado significativamente a la estética del autor alemán, y que a la vez deposita en el espectador ideas e imaginarios sobre la Amazonía. Por otra parte, esta impronta proviene del talento de Florian Fricke, director y líder del grupo experimental alemán Popol Vuh, cuyo trabajo entusiasma a Herzog desde que le conoce en sus comienzos académicos cinematográficos hasta la muerte del músico en el 2001. Igualmente, Herzog es un melómano que tiene presente en su creación la relevancia de la música en los significantes estéticos y el poder que ejerce en la emoción de las personas. Y él mismo tiene una posición ideológica con respecto a la implicancia del lenguaje abstracto de la música en el control de la violencia o la superación de los estados sicológicos guerreros. A modo de hipótesis indicamos que Herzog, a través de estas dos películas, apuesta a que el mayor indicio de supremacía de una civilización es la comprensión del lenguaje musical, el que opera como una forma de superar el caos, el que es representado en estas películas por la naturaleza, específicamente la selva amazónica.

**Palabras clave:** Narratividad musical, percepción, Werner Herzog, Grupo Popol Vuh, Amazonía.

## Abstract

This essay listens to the musical presence of Werner Herzog's films: *Aguirre, the wrath of God* and *Fitzcarraldo*, exploring his sonorous narrative to arrive at a musical

discourse whose singularity has significantly contributed to the aesthetics of the German author, and at the same time deposits in the spectator ideas and imaginary about the Amazon. On the other hand, this imprint comes from the talent of Florian Fricke, director and leader of the German experimental group Popol Vuh, whose work has been entralling Herzog since he met him in his early film career until the death of the musician in 2001. Likewise, Herzog is a music lover who has in his creation the relevance of music in aesthetic signifiers and the power it exerts in the emotion of people. And he himself has an ideological position with respect to the implication of the abstract language of music in the control of violence or the overcoming of psychological states of war. By way of hypothesis we indicate that Herzog, through these two films, bet that the greatest indication of supremacy of a civilization is the understanding of musical language, which operates as a way to overcome chaos, which is represented in these movies by nature, specifically the Amazon rainforest.

**Key words:** Musical narrativity, perception, Werner Herzog, Popol Vuh, amazon.

## INTRODUCCIÓN

**L**a música cumple diversas funcionalidades las que se tienen tan arraigadas en la vida cotidiana que las personas la tienen asimilada como sonidos y/o ruidos permanentes a los que no se les presta atención. Sin embargo, está siempre operando en la mente mientras esta se audiciona, aunque no se esté consciente a la percepción experimentada. Pero cuando estamos en presencia consciente de la contemplación estética, que en este caso sería la apreciación musical, estamos situados en un lugar que no es un territorio real sino el que deviene la imaginación. Estamos hablando, entonces, de un tiempo y un espacio que son otros, no los palpables o experimentados presencial o contingentemente, sino el de una "realidad" distinta, la que opera con las reglas del juego del lenguaje estético, haciendo alusión a Ludwig Wittgenstein. Lo mismo ocurre con el cine o arte audiovisual. Todo encuentro perceptivo es un abandono de nuestro tiempo real y cotidiano, o al menos suspendido mientras se está en el juego, para sumergirnos en el espacio y el tiempo imaginado, en el campo de la representación.

Al experimentar, entonces, el goce estético del cine arte o cine documental se está en una doble dimensión como participante de la fiesta del arte (Gadamer). Por una parte, el relato que impone el autor con su verdad documental; y por otra, el discurso estético que inserta, propuesta que si bien igualmente se presenta como una verdad - tanto o más subjetiva que la otra- no es tan evidente pues se presenta subliminalmente como un *palimpsesto* en el relato cinematográfico, pero que es atendido igualmente

por la experiencia del espectador. Es así como ejerce su papel la imaginación musical la que opera desde el lenguaje sonoro del film.

*“La civilización es como una fina capa de hielo sobre el profundo océano del caos y la oscuridad”*

Werner Herzog

Al retornar al país publicará el casete *Bello Barrio* (figura 1), registrado en forma independiente en 1987 con la banda *Son Ellos Mismos*. El casete consta de 18 pistas, en las que se van alternando canciones y poesías; la obra parece articularse en torno a un idealizado Barrio Yungay, ubicado en el sector centro poniente del casco antiguo de la comuna de Santiago. La maravilla que produce en Redolés el reencuentro con este lugar de su infancia y las memorias que contiene, lo llevan a reflexionar sobre otras épocas en su vida y otros barrios donde residió, narrando anécdotas que cruzan temporalidades y geografías. En este contexto de cruces de historias y memorias es que aparece la canción *Triste funcionario policial*, con el relato autobiográfico de la experiencia de tortura como idea central. Este artículo propone analizar la poesía de esta canción junto con su dimensión testimonial, proponiendo la posibilidad de un cruce con las ideas de Jacques Attali sobre la función profética de la música.

## Imaginación y música

La percepción de los oyentes visuales está permanentemente operando en varios sentidos. Su participación es activa en tanto miembros receptores de una obra abierta (Eco) puesto que mientras siguen la narración filmica y teatral sus textos musicales están operando simultáneamente y almacenando, por tanto, más información que la entregada directamente por la cámara. Se trata no sólo de una percepción intuitiva sino de procesar un conocimiento sensitivo o perceptivo. Las bandas sonoras, especialmente las musicales de la cinematografía clásica han establecido convenciones sonoras para determinar sucesos, situaciones, y así agilizar la narración. El espectador haciendo uso de su experiencia y conocimiento con el género reacciona a esos estímulos y comprende el contexto. Incluso comprende el valor del silencio como elemento narrativo. Pero dependerá del grado de conocimiento del espectador/oyente para entender y hacer posible ese goce estético más profundo. Es lo que Aarón Copland llama “oyente dotado”, aquel que posee formación perceptiva. Pues cuando la sonoridad

es conocida o familiar se infunde una sensación de seguridad y placer. Ello tiene que ver con la imagen sonora que se proyecta en la mente antes de escucharla en su totalidad. Cuando ocurre ese fenómeno se completa la obra entre el emisor y el escucha y se produce el goce estético. Sólo en la medida en que se produzca esa experiencia de simbiosis con la obra podrá hacerse posible un mayor grado de conexión, dialogo y participación y se estará viviendo la fiesta artística. En el caso del cine, ese primer momento con la obra debe ser certero ya que no se acostumbra volver a la sala para revivir la experiencia, sólo se hará en la medida que el placer se produzca esa primera vez. Lo mismo ocurre con la novela y con el teatro. No así con la poesía y sobre todo con la música, cuya abstracción y necesidad de la acción de repetición es esencial. Por esta razón, es que la industria cultural ha vislumbrado la oportunidad de aumentar las audiencias en las salas de cine a través de la incorporación de las bandas musicales de las películas como elemento necesario e imprescindible para la creación de un producto artístico paralelo, como lo es el disco (CD), con la banda sonora del film. Esa característica de reproductibilidad de la obra de arte, de la que hablaba Walter Benjamín, hoy se aplica con mayor énfasis en el cine en formato DVD o actualmente en la plataforma Netflix. Con la diferencia que los niveles de seducción entre la obra y el espectador serán distintos por las diferencias estéticas propias de los géneros. Es decir, nos atreveríamos a aventurar que el aura de la obra cinematográfica, utilizando los conceptos e ideas de Benjamín, es posible que se encuentre en el primer momento de su apreciación. Sobre todo si vemos al aura como una categoría estructural. En este ensayo nos interesa concebir ese elemento como una característica de bien sensible que se experimenta como cine arte y cine documental donde diversas artes se manifiestan para encontrarse con la emoción en complicidad con la capacidad imaginativa del receptor. En sus films Herzog concibe la narración como un acto épico donde el drama estará siempre presente y con mucha tensión y a la música le da la connotación de sublimación. La música operaría, entonces, como otro narrador dentro de la narratología del film. Repetición y representación se mezclan, dice Gilles Deleuze, se enfrentan sin confundir los dos niveles, el uno reflejándose en el otro, nutriéndose del otro<sup>1</sup>. Aunque el filósofo se refiere al escenario y al actor podemos aplicarlo al diálogo del cine y la música en su juego creativo. El lenguaje sonoro abarcaría la música, el silencio y todo aquel sonido natural registrado a través del sonido directo que atrapa y registra Herzog durante el rodaje. Incluso podríamos incorporar el sonido hablado de los personajes, de los actores: La intención, volumen, dinámica, timbre, registro, ritmo, que otorga todo parlamento es también parte no sólo de la banda sonora, sino

---

1 Deleuze, G. (1968).

de la musicalidad como narrativa. Sin embargo, para efectos de este trabajo analizaremos exclusivamente el arte musical incorporado a la composición sonora de los films.

## **Popol Vuh**

*“Vamos a hacer música que desde lo exterior nos lleve a lo interior”*

Florian Fricke

La música de Popol Vuh puede operar aparte, como obra de arte independiente a la película misma. De este modo, si el auditor ha tenido la experiencia estética de la apreciación de la película que dio origen a la música, sin duda referenciará o asociará aquella imagen sonora con el film (y luego, viceversa).

Popol Vuh, es un grupo musical alemán que nace en 1970 bajo el liderazgo del pianista Florian Fricke (1944-2001), que a la vez era un cinéfilo. Justamente en un encuentro en la academia del cine alemán se conocen con Werner Herzog. El músico fue siempre un creador que buscaba en la música algo trascendente tras la experimentación sonora. Fricke, que ya era pianista a los siete años, fue el impulsor de la música electrónica en Alemania y de muchos estilos posteriores como el trance, la música ambiente, la new age, la etno fusión y el folk psicodélico. Luego de sus estudios musicales comienza a trabajar como periodista escribiendo sobre cine y música. Cuando en 1970 colabora con un compositor para la Exposición Internacional de Osaka, conoce el sintetizador Moog III, y es tal su fascinación que adquiere uno. Cuando le pide asistencia técnica al sintetista Frank Fiedler, nace el grupo musical al que le bautiza como Popol Vuh. Este nombre no es casual y le une también a Herzog. Ellos se conocen cuando Florian tiene dieciséis años y Werner Herzog dieciocho, se hacen amigos compartiendo creencias e ideales. Ambos pertenecen a la joven generación alemana de la post guerra. Juntos visitan una biblioteca y encuentran el libro sagrado de la civilización Maya: Popol Vuh, cuya lectura cautiva a ambos, especialmente al músico que utiliza dicha inspiración para su proyecto musical a los veintiséis años. Fricke es una persona introvertida que no gusta de lo público. Es muy espiritual y no participa de los intereses comerciales de las discográficas, son estas quienes le siguen en esos años, situación que cambiará evidentemente con el cambio de época (los 60-70 vs 80-90). Realiza muy pocos conciertos en escenario. Crea su música la mayoría de las veces dentro de un estudio

de grabación. Sus ensayos son ideas, que explica, provienen desde sus imágenes o sensaciones interiores “o vienen volando y entran a mi ventana”<sup>2</sup>. Para él su música es un instrumento para “enriquecer el alma humana”, es una forma de oración. De ahí que la cataloga como música religiosa. Florian Fricke fue toda su vida muy consecuente con su modo de pensar y su interés por otras culturas que le inspiraran en su búsqueda espiritual, por esa razón viaja para conocer otras experiencias especialmente como la música étnica e india, admirando las formas de vida sencillas y simples y cuya música les representa *“me encanta la música honesta y humana de personas de diferentes culturas que viven con lo básico día tras día. Bajo el cielo de Dios”*.



## Herzog y la música

Werner Herzog queda admirado del talento musical de Florian Fricke desde que le conoce. Como ya señalamos, comparten visiones de mundo y se conectan generacionalmente comenzando un camino juntos en lo creativo que se detendrá sólo cuando ocurre la muerte del músico en el 2001. Sin embargo, no siempre están juntos, es Herzog que con su temperamento

2 Extraída de entrevista que le realiza Gerhard Aguston, en febrero de 1996. La única que circula y que incluso también se encuentra fragmentada en un sitio creado por los seguidores de Popol Vuh, luego de cumplir un año de la muerte del músico. <http://popolvuh.nl/>

obsesivo incita a Fricke a compartir su música con sus realizaciones. Las creaciones musicales de Popol Vuh en las películas del cineasta alemán no son todas compuestas exclusivamente para sus films, con excepción del tema central de "Aguirre, la ira de Dios", que fue hecha para el film expresamente y con la cual el grupo se hace conocido internacionalmente. Esa producción se realiza en 1972, pero se estrena en 1976. Antes el grupo ya había grabado: *Affenstunde* (1970), *In Den Gärten Pharaos* (1971), *Hosianna Mantra* (1972), *Seligpreisung* (1973), *Einsjager & Siebenjager* (1975) y *Das Hohelied Salomos* (1975). Toda aquella música, anterior a Aguirre, ya tenía un estilo que reflejaba la música electrónica que marca la época: La inspiración post movimientos de los sucesos de París, mayo 68, el movimiento hippie, las experiencias con alucinógenos y el eurorock, en el caso alemán. Y por sobre todo el entusiasmo en los creadores por internarse en las culturas tradicionales no materialistas. Es así como incorporan instrumentos acústicos ancestrales como la citar, las tablas, percusión de cueros, las lakitas o zampoñas andinas; a la vez acústicos europeos como el oboe y la guitarra, fusionando con lo electrónico: sintetizadores, órganos y guitarras eléctricas y samplers. El paisaje sonoro de Popol vuh es maravillosamente adecuado para la imagen cinematográfica de Herzog.

Para el cineasta la música (y el paisaje) son aspectos relevantes en sus realizaciones. No es posible comprender el mundo estético completo de Herzog sin concebir la fuerte presencia de la música como un protagonista complejo y potente que impone dramatismo, significación y sensibilidad al relato. Si bien, a propósito de su trabajo *Parsifal* de Richard Wagner, Herzog niegue una vinculación de la ópera con su cine, es evidente su fascinación por el género y su relación en tanto lógica estética y configuración de la representación musical como estructura narrativa dramática. El relato en la ópera es sublimado por el canto de sus actores posibilitando esa comunión entre texto y música que hace que el amante operático llegue en ocasiones al paroxismo. Herzog no sólo es un melómano que gusta de la ópera sino que la ejerce artísticamente como director, siendo Wagner su compositor favorito, con cuya obra, *Tanhaüser*, debutó para el Festival de Bayreuth, en 1987. ¿Podría existir una unidad de concepción de una obra cinematográfica con la forma del arte escénico musical? En rigor, creemos que no, pero sí en la inspiración que invoca su espíritu dramático y su poética significante. La fusión autor-obra se presenta en estos espacios íntimos del autor donde se evidencia además un carácter romántico alemán que cruza toda la obra del Werner Herzog. Intentaremos sustentar esta apreciación internándonos justamente en las características del romanticismo y la obra de Wagner. La armonía romántica es un arte de matices, de sutiles cambios

y ramificaciones. Esto no es extraño en un arte orientado hacia la expresión de lo íntimo y que, por lo tanto, requiere de una exteriorización hasta en los menores elementos de la obra. En Wagner, por ejemplo, el leitmotiv, como elemento más pequeño, dentro de una técnica de variación produce una desviación mínima de la idea temática enriqueciendo sutilmente la obra. La composición musical desde Beethoven y Schubert hasta Schuman y Lizt, con sus esquemas de sonatas y sinfonías de grandes dimensiones - las que Wagner aumenta a lo infinito - desembocan en la tetralogía "El Anillo del Nibelungo" que representa el ideario estético wagneriano. En la música, la armonía cromática descubre un mundo de diminutos matices sonoros. El doloroso mundo de sufrimiento que viven Tristán y Anfortas en "Parsifal" de Wagner, impresiona de sobre manera al mundo europeo, no tanto por el dolor mismo, sino por su exquisito y excelso modo de definirlo. Aquí, Wagner es el gran romántico del infinito y creador de una representación artística viva del mundo. El sentimentalismo es reflejado en el arte traspasando los límites de las formas tradicionales, ello se aprecia, por ejemplo, en la poesía de Charles Baudelaire.<sup>3</sup> El romanticismo se caracteriza por traslucir el dolor, la angustia, lo oscuro de descansar en la esperanza de encontrar la salvación, justamente a través de las expresiones artísticas llevadas a su entronización. Están allí el sentido de libertad, la aspiración de superar la racionalidad para dejar paso a la sensibilidad y a un canto a la vida, como el que manifiestan Goethe y Schiller, pero por sobre todo Wagner con su impulsividad y profundidad manifestadas en sus obras históricas. Herzog, además, se asemeja al compositor alemán cuando decide internarse en episodios históricos de otras épocas, logrando un relato el cual se acerca a la realidad de lo hechos imprimiendo un discurso dramático con trascendencias apocalípticas.

*"Cuando miro a mi alrededor veo que la gente siente de verdad que Dios debe tener algo contra ellos".*

Werner Herzog

## La música de su tiempo

*"En los setenta... la tecnología, a través de los sintetizadores, entra con todo su esplendor manifestándose en la música electrónica con Tangerine Dream, Vangelis y Tomita. El rock & roll pasará a reinar como género definitivo pero sólo ocupando el término rock y de allí*

---

3 Díaz-Inostroza, P. (1995).

*sus variantes: rock sinfónico, heavy metal, rock pesado o hard rock, etc.: Rolling Stone, Led Zeppelin, Grand Funk, Procol Harum, Santana, The Who, The Doors, Dire Straits, Electric Light Orquesta, Emerson, Lake and Palmer, Jethro Tull, Pink Floyd, Queen, Génesis, Yes, Van Halen, Rick Wakeman y entre otros. A finales de la década entra en escena un nuevo movimiento musical y que estremeció el rock, recordándole su origen contestatario y de contracultura: el punk. Este tuvo dos elementos: una respuesta negativa contra lo establecido y todo aquello que dominaba al ambiente musical y que mecía a los artistas; y una rabia contra lo que ven como una sociedad consumista, hipócrita y superficial. Combinan una actitud lúdica agresiva con una filosofía de vida que se manifiesta en el lenguaje que utilizan y en su forma de vestir (ropa negra y desgarrada, cueros, accesorios ornamentales metálicos, el pelo liso en punta y recortado en un estilo identificatorio). Las letras de sus canciones son contingentes y directas. Su máximo exponente es el grupo Sex Pistols y quienes tienen el éxito masivo con un punk depurado es The Clash".<sup>4</sup>*

Herzog se define a sí mismo como un artesano que busca un punto de encuentro entre las tradiciones de ayer y las ideas de hoy. Eso puede verse en sus trabajos donde el realismo histórico se funde con sus ideas de hacer un cine nuevo que debole lo ocurrido en un tiempo que es pasado, pero que se pueda percibir e imaginar con el pensamiento de hoy. Y aquí nuevamente la música será su puente sensible por donde cruzará el lenguaje de las emociones cargado de contemporaneidad. Herzog no reniega de la música de su tiempo, al contrario, se conecta con ella a través de la creatividad y la vanguardia de Vopol Vuh, y le resulta ideal puesto que fusiona todo lo que necesita: lo étnico y tradicional con lo clásico universal, lo electrónico y el sonido de su época. De esa, manera se conecta también con el público transportando una serie de ideas formando una cadena de sensaciones en pro de su discurso romántico y realista.

## **Aguirre, la ira de Dios: El espacio sonoro de la Amazonía peruana de Herzog.**

*"La imaginación es la facultad que descubre las relaciones ocultas entre las cosas".* Esta frase de Octavio Paz con el que comienza su texto "Nueva España: Orfandad y Legitimidad" da cuenta del poder que puede

4 Díaz-Inostroza, P. (2007).

ejercerse a través de la motivación que incita el juego estético a que nos somete un creador con su obra. La música como señalábamos en páginas anteriores, en complicidad con la poesía, opera como una especie de palimpsesto que esgrime desde una dimensión espiritual, por tanto estético, singulares hipótesis sobre la americanidad, en este caso, la peruanidad amazónica. Desde ese marco podemos adentrarnos en el paisaje en clave musical. La búsqueda de una sonoridad que signifique pertenencia pasa insoslayablemente por la consideración de la importancia que reviste la participación de la comunidad que hace uso del fenómeno sonoro para interaccionar con sus pares. Esa es una misión tácita de toda experiencia artística, ya sea por goce estético individual o colectivo, o bien por funcionalidad social. Herzog concibe la música como códigos presentes en todo tiempo. Busca, a través de su investigación documental, qué puede "sonar" como peruanidad, y lo hace con el mismo rigor con que descubre los colores de los textiles que usaban los incas en el siglo XVI insertando el sonido de una laquita (o zampoña) ejecutada por un indígena. Esa melodía, extraída de un instrumento tradicional construida por cañas de bambú de la selva, la incorpora como protagonista sonoro en más de una intervención solista, cuyo sonido se mezcla con el canto natural del río (principal protagonista del film). Pero más allá de la intervención etnográfica que pudiera ser sólo un motivo que justifique una buena puesta en escena histórica, Herzog le proporciona la connotación de código lingüístico universal. Es decir, mediante esa intervención musical el autor simboliza el encuentro con la armonía, la conexión con la naturaleza y la otredad, la superación del terror a lo arcano, la angustia de la violencia permanente, la tensión que ejerce lo desconocido y el horror de la muerte inminente. En definitiva la disolución del caos. Esta secuencia opera como un hipertexto simbólico en su obra, la que repetirá en *Fitzcarraldo* con el gramófono en el barco cuya bocina dirige hacia la selva para que la otredad escuche la voz de Enrico Caruso.

*"Más allá, fuera de mí, en la espesura verde y oro, entre las ramas trémulas, canta lo desconocido. Me llama. Mas lo desconocido es entrañable"*

Octavio Paz

El comienzo de la película, cuya escena constituye hoy una pieza clásica cinematográfica. Poesía de hombres que desafían la Amazonía, la montaña, el clima, la topografía, la insignificancia de la especie que oscila entre la vida y la muerte con arrogancia y pesadumbre; la esclavitud y el poder absurdo; la conquista y la subyugación... Una escena que muestra en primera instancia una débil línea que serpentea donde no se vislumbran personas, sino

pequeños seres insignificantes que bajan por una peligrosa quebrada que supone el mítico camino del Inca. Y junto a la imagen descrita se escucha imponente la granertura de Fricke: *Aguirre, lacrime di rei*. Una especie de mantra, donde los coros producidos por el sintetizador simulando voces humanas mediante el Moog III y las cuerdas sintetizadas configuran una atmósfera contemplativa casi espiritual. Esta composición, por momentos modal, con largos trozos de secuenciador, busca crear un sentido místico y misterioso que pareciera extraído de una obra musical de textura musical homofónica, donde varias voces van continuas y en semejanza en un mismo ritmo lento y cadencioso. Esta estética composicional se repite en todas las obras de Popol Vuh con Herzog y es la génesis de la Música Ambiente, y el New Age cuya inspiración está dada por la naturaleza y la meditación. Este estilo alcanza a interpretar la madurez conceptual de ambos creadores, puesto que indistintamente cada uno refleja allí sus gustos e intereses estéticos: Fricke concibe su música para hacer vibrar el alma, por tanto la considera religiosa. Herzog dice que si hubiese una época que elegir, esta sería la Edad Media, pues con ese tiempo él se siente muy afín, tanto por su música como por su pintura. Igualmente, hay otras piezas musicales acústicas que están pensadas desde la danza medieval pero con el sonido de lo moderno y contemporáneo, sin variar su ritmo original. Aquí, los instrumentos asemejan además a la sonoridad imaginada del medioevo: las cuerdas pulsadas pero con guitarras eléctricas y electroacústicas de seis y doce cuerdas metálicas, platillos y tambores. Posteriormente, Herzog tiene tan clara la estética composicional de Fricke que le busca posteriormente para escuchar las bandas sonoras personales del músico, para inspirarse o bien para elegir entre sus grabaciones los ambientes para sus films. La música de Popol Vuh y en específico, *Aguirre, la ira de Dios*, marca un concepto y una era en la música popular, que luego es reinterpretada por grupos anglosajones que tendrán mucho éxito en la industria cultural musical. No es casual, por tanto, que el objetivo profundo de la música de la Nueva Era sea justamente la meditación, la armonía del alma y el equilibrio biológico (a través del yoga) para un encuentro para un encuentro con la paz interior y un diálogo permanente desde ese estado con la naturaleza.

### **Fitzcarraldo: la música de la ciudad como paradigma de desarrollo**

Inspirado en la historia del excéntrico magnate del caucho Brian Sweeney Fitzgerald, Werner Herzog crea y construye su documental *Fitzcarraldo*. El personaje llega a fascinarle hasta tal punto que muchos críticos

han dicho que es un símil de su propio temperamento y locura. El motivo central de su propuesta documental es la obsesión de este ex empresario de ferrocarriles y amante de la ópera del siglo XIX, por construir un teatro en plena selva amazónica para llevar el canto del famoso cantante lírico, Enrico Caruso, a los indígenas peruanos. Sólo de esta manera se podrían generar signos de civilización a una tierra bárbara tan alejada de este arte universal de los sonidos temperados. Para financiar tal proyecto debe hacer dinero por medio de la explotación del caucho desde un lugar donde no habían estado otros, en pleno apogeo del este material. Entonces, luego de reunir información y estudiar el territorio se impone la titánica empresa de cruzar un istmo empujando un barco a vapor por sobre la montaña que dividía los dos ríos amazónicos. La aventura de Fitzcarraldo configura una epopeya que Popol Vuh acompañará desde su música mágica, meditativa y espiritual. Florian Fricke logra crear el mantra para el trabajo pesado, dialogando con las imágenes mientras los indígenas ejercen la dura faena: "Garden der Gemeinschaft" y "Als lebten die engel auf erden". Estas piezas musicales representarán posteriormente el sonido clásico de la instrumentación de la música New Age con sus guitarras acústicas de cuerdas metálicas, la percusión nativa de cueros y los coros angelicales. En la película están presentes músicas casi antagónicas, las que no incomodan ni confunden al espectador: ópera del siglo XIX y música electrónica del siglo XX. Tal puesta en escena funciona, además, como conexión del tiempo histórico propio de la película con la música de su época, con el tiempo real de la exhibición y el sonido del nuevo euro rock, de los 80.

*"El cine con su ritual nos convierte en una comunidad íntima de individuos".*

Werner Herzog

En esta película se observa la estética de la intensidad de Werner Herzog y su inagotable deseo de mostrar –más que representar– el realismo de la selva amazónica, el caos de la naturaleza y la obstinación obtusa y arrogante de los sujetos occidentales por alcanzar el poder y la gloria, tal vez las más determinantes e intransigentes de las aspiraciones humanas. La odisea de Fitzcarraldo, tanto de su rodaje como la historia misma del personaje, es un signo del espíritu épico-romántico de Herzog, que indicamos en páginas anteriores. Y volvemos con ello a poner en escena la ópera, que evidencia la pasión del autor por este arte melodramático, y su metáfora de que el amor profundo y vital va siempre ligado al sufrimiento y a la soledad. Fitzcarraldo, como personaje incomprendido por todos aquellos que no alcanzan a dimensionar el sentido de su empresa, se asemeja al del objetivo del cine

documental del mismo autor: la resistencia épica y el pathos romántico. Esto último se evidencia en la selección de arias de óperas italianas que selecciona para dar cuenta del amor sublime a través de la música como máxima expresión sensible, cuya ejecución aplacaría al más severo y cruel de los mortales. La música de Puccini, Verdi, Leoncavallo y Bellini emerge para derrotar la adversidad y los corazones sombríos, belicosos e inhumanos. Al igual que los personajes operáticos, Fitzcarraldo (y el mismo Herzog) siguen obstinadamente aunque el destino se vislumbre incierto y amenazante... aunque sus vidas se extingan, el amor y el canto están allí. Es la vida vivida intensamente ante el caos y la adversidad.

## Coda

*“De pronto suenan las trompetas anunciando la llegada de Lord Arturo, caballero realista del cual está enamorada Elvira, a pesar de la oposición de sus ideas políticas. Entra Lord Arturo trayendo varios presentes entre los que ofrece un amplio y fino velo blanco de desposada”.*

Vincenzo Bellini

Acto de segundo de Los puritanos de Escocia en el cual se canta “Ate o cara”. Aria que elige Herzog para terminar el film, donde Fotzcarraldo regresa luminoso con los cantantes del teatro de Iquitos (Manaos) navegando por el río amazónico... sus aguas están mansas y silenciosas.

## Referencia Bibliográfica

- Benjamín, W. (2011). *La obra en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot; Buenos Aires.
- Copland, A. (1986). *Cómo escuchar la música*. Editorial F.C.E.; México.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores; Buenos Aires.
- Díaz-Inostroza, P. (1995) “*La música en diálogo con el arte. Un aporte a la apreciación de la música del siglo XX*”, Memoria para obtener el título de Profesora de Educación musical. UMCE.

- \_\_\_\_\_ (2007). *El Canto Nuevo Chileno, Un legado Musical*. Universidad Bolivariana; Santiago.
- Eco, U. (1990). *La Obra Abierta*. Ariel; Barcelona.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La Actualidad de lo bello*. Paidós; Barcelona.
- Paz, O. (1979). *El ogro filantrópico*. Ed. Seix Barral; Barcelona.
- Schultz, M. (1993). *Qué significa la música. Del sonido al sentido musical*. Ediciones Dolmen; Santiago.

### **Sitios web recomendados**

- <http://popolvuh.nl>
- <http://cduniverse.com>
- <http://rafamorata.com>

# A TRAVÉS DEL ESPEJO. PROYECCIONES CONTEMPORÁNEAS DEL CASO SORO.<sup>1</sup>

NICOLÁS MASQUIARÁN DÍAZ

DEPARTAMENTO DE MÚSICA, UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
nimasquieran@udec.cl

## Resumen

¿Cuál es el grado de incidencia que los hechos consumados del pasado pueden tener sobre la realidad presente? En el presente trabajo, los antecedentes sobre la exclusión (relativa) del compositor Enrique Soro en el proceso de recambio institucional desarrollado durante la primera mitad del siglo XX y su (supuestamente) tensa contraposición con el modelo de Domingo Santa Cruz, pretendida realización de una modernidad musical en Chile, se ponen a contraluz con datos más recientes sobre la consideración de Soro en la historia musical de nuestro país. El propósito es reflexionar sobre el modo en que la construcción de una institucionalidad musical académica que permanece vigente hasta el día de hoy, ha condicionado nuestra consideración hacia quien, hace un siglo atrás, fuera una figura trascendental para la música nacional. No se pretende con esto revelar nuevos antecedentes, sino más bien interrogarnos sobre el modo en que el paradigma institucional ha modelado la percepción actual hacia la figura de Enrique Soro, y a partir de ahí sugerir algunas exclusiones contemporáneas cuyo análisis pudiera considerarse en la agenda musical y musicológica nacional.

**Palabras clave:** Enrique Soro, institucionalidad musical, musicología histórica, racialización, canon.

## Abstract

Which grade of impact can past faits have on the present reality? In this work, the background on the (relative) exclusion of the composer Enrique Soro in the process of institutional change developed during the first half of the 20th century and his (supposedly) tense opposition to the model established by Domingo Santa Cruz, intended to be a musical Modernity in Chile, are backlit with more recent data on the

<sup>1</sup> La versión original de este trabajo fue presentada durante el evento *Enrique Soro visita la ciudad*, realizado en el Parque Cultural de Valparaíso en noviembre de 2016. Agradezco a Roberto Doniez Soro y Lito Celis por la invitación, además de los musicólogos Luis Merino Montero y José Manuel Izquierdo König, quienes con sus respectivas intervenciones y comentarios alimentaron las reflexiones que aquí se presentan.

consideration of Soro in Chilean musical history. The purpose is to reflect on the forms in which the construction of an academic musical institutionality that remains to this day has conditioned our consideration of who, a century ago, was a transcendental figure for Chilean music. This is not intended to reveal new antecedents, but rather to question ourselves about the forms in which the institutional paradigm has modeled the current perception about the figure of Enrique Soro, and then suggest some contemporary exclusions whose analysis could be considered in the musical and musicological Chilean agenda.

**Key words:** Enrique Soro, musical institutionality, historical musicology, racialization, canon.

El presente trabajo parte de la siguiente premisa: existe en nuestro medio un discurso crítico en relación al caso Soro y su arbitrario extrañamiento del Conservatorio Nacional de Música. He sostenido numerosas conversaciones con investigadores e interesados en el tema y encontrado una que otra referencia en artículos que así lo acredita. No obstante, es un discurso en estado liminal, parcialmente formalizado, que no ha conseguido un impacto concreto y significativo en la academia, promotor de acciones que trasciendan los límites del discurso en sí.

De ahí que el perfil público de Enrique Soro escasamente se deslinde de su estatus como compositor, algo que jamás le fue negado, sin llegar a delinear matices más complejos de su carrera. Por ejemplo, no existe un análisis de su influencia formativa más allá de consignar quiénes fueron sus discípulos; pero se le ha atribuido forzadamente un rol pionero en un país de músicos sin pasado.<sup>2</sup> Tampoco se ha reconstruido críticamente su participación (o no-participación) en un proceso tan determinante como el recambio de la institucionalidad musical chilena.

Me atrevo a proponer entonces, que el grueso de las lecturas más actuales de Soro, incluso aquellas que aspiran a la crítica, se han visto en buena medida afectadas por la operatividad de los mismos dispositivos que lo distanciaron estratégicamente de los espacios de poder, de modo que las reconstrucciones y deconstrucciones más perspicaces seguirán sin causar repercusión alguna mientras no sean formalizadas en documentos de circulación pública que puedan constituirse en nuevas fuentes de reflexión.

Desde esta posición desarrollaré dos ideas germinales que me parecen vías posibles de reflexión para instar algunas relecturas sobre la historia oficial de la música en Chile, que ya se encuentra en vías de revisión, pero que siempre admite propuestas reformativas.

---

2 La idea de los músicos sin pasado se desarrolla en el libro homónimo de Roberto Escobar, (1971), mientras que una interesante reformulación crítica de esa noción se encuentra en Izquierdo, (2011).

# I

1906. Con una trayectoria tan meritoria en el medio europeo, las expectativas al permanecer en el viejo continente eran bastante promisorias. Sin embargo, el joven Enrique Soro decide volver a Chile. Entre otras motivaciones, atraído por la posibilidad de intervenir positivamente en los numerosos problemas que aquejaban a la institucionalidad musical chilena, por entonces encarnada en el Conservatorio Nacional de Música. En la compleja vorágine de ejercer como docente, administrador y músico oficiante que se despliega hacia una carrera internacional, tardó trece años en ascender hasta el cargo de Director. Con más voluntad que medios intentó hacer frente a una precariedad tan alarmante que él mismo admitía abiertamente a los medios<sup>3</sup>. Nueve años más tarde fue arbitrariamente removido del cargo.

En el documental *En busca del piano perdido*<sup>4</sup>, una de las propuestas críticas más recientes sobre Enrique Soro, Carlos Pérez plantea que su extrañamiento y la anexión del Conservatorio a la Universidad de Chile ocurrida en 1928 marca el ingreso de Chile a la modernidad musical, caracterizada por el sometimiento de esta práctica cultural a la voluntad del Estado. Por mi parte discrepo. Primero, porque esa tesis asume la modernidad como algo realizado sin mayor problematización, una posición ampliamente cuestionada por la literatura Latinoamericana y discutida por las ciencias sociales. Segundo, porque aun cuando aceptemos la posibilidad de una América moderna, considero inapropiado reducir un proceso complejo en un mero evento, por determinante que este sea. Tercero, porque una perspectiva más amplia sobre el caso puede desplegar lecturas mucho más enriquecedoras del proceso histórico que conllevó al citado recambio en la institucionalidad musical en Chile, admitiendo un retrato más completo de sus actores, incluido Soro.

En consecuencia, creo preferible pensar el conflicto Soro-Santa Cruz como una dimensión del proceso desarrollado entre las décadas de 1920 y 1940, desde la Sociedad Bach hasta la articulación del Instituto de Extensión Musical, cuyo objetivo fue instalar en el país un modelo de institucionalidad moderno que sólo llegó a realizarse parcialmente. Ahora bien, si para 1928 el Conservatorio Nacional era emblema de aquella institucionalidad, su autoridad responsable era la personificación de la obsolescencia que se aspiraba erradicar. Es bajo esa condición que los conflictos asociados al proceso en cuestión recaen sobre Enrique Soro como víctima simbólica, y su figura no puede enajenarse de la cantidad de problemáticas que lo atraviesan. Unos más evidentes, como

3 Doniez, R. (2011: 38-41).

4 Pérez, C. (2012).

el paradigma de la música-arte y el compositor como genio creador, el rol del Estado en la subvención de la creación artística, y otros menos explícitos como la racialización civilizatoria o la restricción de las operaciones musicológicas en la evaluación de sus aportes musicales. Son estos dos últimos puntos los que me interesa desarrollar.

## II

Hace algunos años atrás ocurrió un evento cotidiano que todavía puedo recordar debido a sus consecuencias académicas. Mientras sostenía con una colega una conversación de pasillo donde se emitieron juicios de valor hacia obras y compositores chilenos de la tradición académica, tuve la ocurrencia de hacer un comentario poco favorable sobre una obra de Domingo Santa Cruz. La mención motivó en ella una encarnizada defensa del personaje que, en lo personal, me resultó de lo más llamativa. Por más que intenté conducir el debate hacia argumentos de orden técnico musical, más temprano que tarde su defensa derivaba hacia la relevancia del abogado-compositor para el desarrollo de la música nacional. Mi sensación final fue que poco o nada importaban las cualidades -positivas o negativas- de la música de Santa Cruz. Su aporte al desarrollo de la institucionalidad musical chilena lo transformaba mecánicamente en uno de los compositores más competentes nacidos en nuestro suelo.

Uno de los puntos interesantes de la discusión fue mi tentativa de forzar una comparativa entre Soro y Santa Cruz. No había comparación posible. Soro y Santa Cruz pertenecían a universos musicales diferentes, separados por una distancia irreconciliable. Enrique Soro era un músico de otra época. Sí, Enrique Soro (1884-1954), apenas quince años mayor que Domingo Santa Cruz (1899-1987). Pero en su cronología íntima parecían haberse cruzado cuando el primero era ya un anciano y el segundo un joven imberbe.

Creo importante señalar que mi colega había sido formada en la Universidad de Chile hace algunas décadas. Aunque es sólo una conjetaura, me permite pensar que su defensa de Santa Cruz involucraba matices ideológicos bien potentes, pues se trataba de uno de los pilares fundamentales del *alma mater*, del andamiaje institucional que proveyó el sustento para su experiencia y actitud académica hacia la música. El mismo andamiaje que se había afianzado tras la remoción de Enrique Soro de la dirección del Conservatorio Nacional.

Cuestionar a Santa Cruz en ese ámbito era poner en duda la solvencia de esa estructura.

Este relato que revela la actitud de una sola persona, pudiera ser marginado dentro de los límites de lo anecdotico. Sin embargo, me permito citar la siguiente valoración de Enrique Soro, realizada en el apartado conclusivo de la monografía de Raquel Bustos:

*"Soro era la figura musical más destacada de la época. Su importancia no se basa en su estilo, ni siquiera en sus procedimientos creadores, se cimenta (sic) en el aplauso y crítica que merecen sus obras, en la honestidad y el respeto que él mismo tiene por sus principios -jamás sacrificamos en aras de lo moderno-, en sus ideales y aspiraciones, Soro fue "el hombre" que creó la tensión necesaria que anticipa los cambios renovadores, es a partir de él que se discute lo "antiguo" y lo "nuevo", que se conoce ampliamente en la cultura musical europea y que se crea la necesidad de una cultura musical nacional cuyas bases ya estaban cimentadas".<sup>5</sup>*

El problema no es su ánimo reivindicadorio, sino el comentario con que inicia el párrafo siguiente:

*"Las observaciones hasta aquí reseñadas sobre la vida y obra de Soro nos han hecho recordar constantemente a otro gran músico del siglo XIX, don Federico Guzmán".<sup>6</sup>*

Ahora bien, desde el punto de vista cronológico, Soro y Santa Cruz nacen en el siglo XIX. Considerando su actividad musical, la de ambos se concentró en la primera mitad del siglo XX. El juicio de la autora no puede sino fundamentarse en sus matrices estéticas, pero ¿es suficiente la estética para condicionar la temporalidad del compositor? Parece haber mecanismos más profundos operando en la lógica de la musicóloga, hace cuarenta años, y la de mi colega, hace más menos ocho, y que condicionan una evaluación positiva en los alcances técnicos y estéticos de Soro -"el músico por excelencia que Chile unánimemente reconocía"<sup>7</sup>. en palabras del propio Domingo Santa Cruz- pero desplazándolo en el tiempo para justificar su pertenencia a un pasado superado por la modernidad del modelo santacruceano, aun cuando se le instituya como el punto de quiebre en la transición hacia la modernidad musical chilena.

Pero a propósito de omisiones, las reivindicaciones posteriores no parecen suficientes para reevaluar a clásicos como Pereira Salas (1950), Claro y

5 Bustos, R. (1976:70).

6 *Ibíd.*

7 Santa Cruz (2008:52).

Urrutia (1973) o Salas Viu (1952), y reubicar a Soro con mayor precisión en la transición estética que acompañó la transición institucional. Valga recordar que en obras como *Gatomaquia: Escenas de gatos*, se comienzan a entrever trazos de expresionismo, tan propio del siglo XX. Aquellos principios que no se transan en aras de lo moderno, a los que bien apunta Raquel Bustos, no deben entenderse como una negación recalcitrante a la modernidad, sino más bien como una disposición moderada en la incorporación de lo nuevo, actitud estética que bien le podrían valer el rótulo de neorromántico en lugar de “el último romántico”, frase que enfatiza su pertenencia a un pasado en vías extinción.

*“No soy enemigo de nada en arte; pero a condición de que sea arte... Y hay muchas cosas a las que no sé por qué se les da tal nombre... Si por modernismo se entiende lo nuevo, entonces sí, soy modernista. Amo lo nuevo en todo, comenzando por las ideas, y continuando por los procedimientos; creo que el artista tiene el deber de buscar siempre rumbos vírgenes; temas, desarrollos, modulaciones, pudiendo llegar hasta lo más inspirado; pero a condición de no destruir la lógica”*<sup>8</sup>.

### III

Una dimensión discreta del caso Soro es lo que identifico como trazos velados de racialización. Quijano plantea cómo la idea de raza es inherente a los procesos de colonización, como dispositivo que construye y afianza el patrón de dominación europeocentrista con afán civilizador<sup>9</sup>. La desarticulación de esos discursos sería natural a los procesos de descolonialización, al margen de la lucidez con que estos se efectúan. Siguiendo a González, en América encontramos acciones que se debaten entre el colonialismo y su desintegración. Un problema que entronca con las aspiraciones de modernidad en el que por ahora no me detendré mayormente<sup>10</sup>.

Alrededor del centenario de la Independencia y en respuesta a los naturales cuestionamientos sobre la identidad nacional, el discurso sobre una raza chilena de ascendencia gótica, cuya máxima expresión es el célebre texto de Nicolás Palacios, está a la orden del día y ganando adherentes entre las

---

8 Citado en Doniez (2011:136).

9 Ver Quijano (2009 y 2011).

10 Ver González (2010).

filas de nuestra burguesía. Afortunadamente esa idea, que hasta el día de hoy encuentra defensores, fue recientemente desmentida por científicos nacionales<sup>11</sup>.

En su trabajo sobre Alfonso Leng, Peña y Poveda analizan cómo, en ese marco histórico, la promoción del paradigma germánico en el arte musical tendencia el de la musicología histórica oficial hacia una “*construcción de lo chileno basada en la individualidad de la genialidad creativa cuya máxima expresión es el arte autónomo*”<sup>12</sup>. Soro es el maestro indiscutido, pero es a Leng a quien se le instituye como precursor del movimiento musical chileno que se desarrolló tras la reforma del Conservatorio, “*referente inexorable en el desarrollo de los acontecimientos relacionados con la construcción del espacio institucional oficial durante gran parte del siglo XX*”<sup>13</sup>.

Santa Cruz es capaz de referirse a “*la autenticidad de nuestra tradición europea*”<sup>14</sup>, pese a que no todas las tradiciones europeas aparecen igual de nuestras o auténticas. La distinción más inmediata, previa al advenimiento de las vanguardias, traza una línea divisoria entre músicos *universalistas*, adscritos a una estética germánica post-wagneriana, y su contraparte *nacionalista*, próxima al expresionismo y favorable al uso de insumos y estereotipos rítmico melódicos endémicos. Revisiones posteriores reconocieron nuevas categorías<sup>15</sup>, aunque conservando una matriz similar.

En la predilección por lo germánico confluyen varios paradigmas ideológicos: el ideal estético de la música absoluta de función contemplativa, la música como lenguaje universal, la música como reflejo del nivel evolutivo de una cultura y la noción de que una raza superior es fuente natural de músicas superiores, entre los más gravitantes. Otras influencias musicales siempre encontraron objeciones y cuestionamientos, puertas más macizas que abrir, aunque nunca una censura manifiesta. La marginación de lo italiano se ha explicado en el público desprecio por la ópera como género comercial que banaliza la música en desmedro de sus formas más sublimes.

En la obra de Soro confluyen múltiples tradiciones que dan cuenta de su capacidad de asimilar influencias, alimentada por el prolífico roce profesional durante su etapa europea. Pero la aspiración a un resultado musical que no se distancie de las grandes audiencias parece una premisa básica que conduce sus decisiones estéticas, con la melodía como principal agente de comunicación y expresión. Ese lirismo característico aparece vinculado a “esa

11 Ver Eyheramendy y otros (2015).

12 Peña y Poveda (2010:84).

13 *Ibíd.*, p. 85.

14 Santa Cruz (1959:48).

15 Ver Claro y Urrutia (1973:136).

servidumbre en que [la música chilena] vive respecto de la estética nacida del arte lírico italiano"<sup>16</sup>, razón suficiente para atenuar los méritos artísticos de su obra y asimismo la de otros profesores que definían la línea formativa del Conservatorio Nacional. No es difícil ver en ello la emergencia tardía de las viejas disputas entre la emoción y la razón como manifestaciones de diferentes estados de la cultura.

Siguiendo esa línea reflexiva, me atrevo a proponer que más allá del anti-italianismo que caracterizó la primera etapa de reforma en el medio musical chileno, lo que operaba era un criterio de racialización que trasciende las fronteras de nuestro país. Entendemos este concepto como la producción de grupos sociales caracterizados a partir de categorías fijas, sobre las cuales se asume una atribución ontológica de origen racial, y cuyos atributos suponen una desigualdad jerárquica con otros grupos raciales<sup>17</sup>.

En otras palabras, se trataría de un gesto neocolonialista que localiza la dicotomía entre los dos grandes bloques culturales de la Europa Occidental y el modo en que se proyectan en nuestro país. Reivindica lo germánico en desmedro de lo latino, donde bien caben lo francés y lo italiano, cada uno con sus propias muestras de inferioridad racial, menos deseables en el perfilamiento de una identidad cultural oficializada. Pero el mayor peso habría recaído sobre lo itálico por sus implicancias a la hora de avalar la intervención en el Conservatorio Nacional, proceso que se defendió en el terreno de lo político-ideológico antes que lo técnico-musical. La primera generación de "músicos sin pasado" no pasaban entonces de ser diletantes, pero en cambio contaban con sólidos medios para que su proyecto prosperara en el plano legislativo.

En honor al tiempo, no avanzaré más sobre este punto, pero creo que valdría la pena revisar esta conjetura y evaluar si ofrece lecturas consistentes sobre el proceso de modernización de la música nacional y la definición de las primeras obras canónicas de nuestro repertorio.

Y esto nos encauza hacia el último punto que quisiera revisar.

---

16 Salas Viu (1948:12).

17 Ver Campos-García (2012).

## IV

La construcción formal de un canon musical en la tradición académica chilena es un ejercicio reciente plasmado en la plataforma *Guía Auditiva Chilena* y el libro *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. González critica la situación de nuestro repertorio local planteando “*se ha escrito sobre música chilena como si su condición canónica ya estuviera dada. [...] Bastaría poseer la categoría de música clásica para que una obra forme parte del panteón canónico*”<sup>18</sup>. En respuesta, propone una lista de 40 principales a partir de factores como la producción, circulación, recepción y discurso en torno a la música. Como ejercicio es interesante, pero no faltan contraargumentos para debatir la propuesta, aunque no es momento ahora de ahondar en ellos.

Llama la atención el comentario conclusivo del trabajo:

*“A pesar de ser construido desde la periferia artística de Occidente y de no contar con una tradición artística de respaldo, el canon musical chileno revela un intento por mantener el status quo de la construcción canónica centroeuropea. Sin embargo, asumiendo también su condición periférica, parece, en parte, cuestionarlo”*<sup>19</sup>

Por un lado, reconoce la tensión entre colonización y descolonización que aludí antes. Por otro, el modo en que se plantea sugiere que el canon se desprende de la propia música y sus circunstancias históricas, eludiendo la intervención del investigador en la definición y aplicación de criterios, tan objetivos como lo puede ser un sujeto. Un canon que reconoce la permanencia del *status quo*, la acepta y la proyecta sin llegar a plantear un aparato crítico que se adapte del todo a las particularidades de nuestra realidad local.

El problema con esto es la cantidad de matices que quedan ocultos. Lo que no llega a revelarse de nuestra música. Para empezar, ese *status quo* europeocentrista privilegia el sinfonismo por sobre los formatos camerísticos y las grandes estructuras por sobre las piezas breves. Una preselección automática. Además, la circulación actual de Soro en formatos accesibles al público general alcanza las 16 obras, todas ellas aparecen entre las 56 que se han interpretado en nuestro país entre 1945 y 2016 según la crónica de *Revista Musical Chilena*. Los registros informales disponibles en redes abultan algo más. Pero ese corpus representa un porcentaje ínfimo frente a las 264

18 González, (2010:4).

19 *Ibid.*, p. 15.

obras que figuran el catálogo de Raquel Bustos<sup>20</sup>, documento para el que a estas alturas urge una actualización.

El resultado es que nuestra noción auditiva de Soro queda reducida a un puñado de obras, situación que en ningún caso ayuda a repensar las imposiciones del modelo santacruciano sobre nuestro imaginario del compositor. Exceptuando los *Aires Chilenos* (1942), insoslayables frente al rotundo éxito de su estreno, las obras “principales” de Soro abarcan desde 1902 a 1924, etapa previa a la reforma del Conservatorio. Sin embargo, su producción creativa continuó sostenidamente hasta el año de su muerte. Si la ideología tras la reforma del Conservatorio no tuvo nada que ver en esto, es un asunto que amerita revisión.

La musicología chilena, que dentro de las categorías de González ocupa lugar en el ámbito del discurso, cuenta actualmente con herramientas críticas suficientes para escamotear los condicionamientos que impone la mediación de intereses pasados o presentes. No soy optimista frente a la idea de que nuestro canon local fuera definido ante todo por los propios creadores, como si ellos estuvieran exentos de motivaciones e inquietudes que exceden lo estético. Castillo nos recuerda la relación de reciprocidad e identidad entre música y relato musicológico<sup>21</sup> -la música existe según se planteen sus relatos-; para el caso, un relato escrito a la medida de un proyecto concreto. A medio siglo de distancia entre la crisis de ese proyecto, sería pertinente una nueva vuelta de tuerca.

Es imperativo el levantamiento acucioso de la nueva información disponible, la reconstrucción crítica del pasado de nuestra cultura musical. No insto a negar la matriz de nuestra historia, sino a reescribirla de una manera más consciente. A reevaluar nuestro repertorio con miras más amplias.

En 2012, la Orquesta de Estudiantes de la Universidad de Concepción interpretó la *Melodía para quinteto de arcos* (1902) dedicada a Jules Massenet. La elección fue funcional. Se buscó una obra de extensión apropiada al contexto y con un nivel de dificultad técnica abordable por ejecutantes aficionados. La interpretación no llegó a figurar en la crónica de Revista Musical Chilena. ¿Hasta qué punto podemos afirmar que tales condiciones disminuyen el valor de la interpretación al lado de una gran Sinfonía Romántica ejecutada por una orquesta profesional en un teatro de envergadura?

¿Qué le impide al “indiscutido maestro” comprometer el pleno de sus competencias en la elaboración de una pieza sencilla? Visto así, cualquier obra pudiera instituirse en parte relevante del repertorio nacional ya sea por su

---

20 Bustos (1976).

21 Ver Castillo (1998).

posición en la línea evolutiva del compositor, por su aporte al enriquecimiento técnico y/o estético de nuestra música o por los diversos modos en que se relaciona con el entramado histórico del compositor y su tiempo, aspectos que ciertamente enriquecerían la comprensión de nuestra música y, por ende, darían mayor profundidad a nuestra identidad cultural en toda su diversidad.

Como investigador que trabaja desde Concepción, habituado a las reivindicaciones de la “periferia”, observo siempre surge un nuevo espacio de invisibilidad en el intersticio entre los discursos hegemónicos y los que reclaman reivindicación. Creo que es ahí donde debemos apuntar. A un espacio intermedio entre el Enrique Soro reconocido y el desplazado. Al espacio intermedio entre los ángulos que, en la imagen de portada de Palabra de Soro (Fig. 1), se presentan como la metáfora de un hombre complejo y diverso. No para hablar del reflejo en el espejo, sino para ir a través del espejo a descubrir como esas imágenes se vuelven nuevamente una sola.



**Figura 1:** Fotografía de Enrique Soro tomada en Nueva York (ca.1904). La técnica con la que fue tomada es conocida como *Multigraph* y se dice que fue muy popular entre 1900 y 1920. Nos recuerda aquella de Marcel Duchamp alrededor del año 1917, también en N.Y. La fotografía permite visualizar a los varios “Soros” que habitaban al multifacético compositor: el profesor, el pianista, el compositor, el director de orquesta, el gestor administrativo, el padre de familia... (Fuente: Archivo Enrique Soro).<sup>22</sup>

22 Imagen y antecedentes proporcionados por Roberto Doniez Soro.

## Bibliografía

- Bustos, R. (1976). *Enrique Soro*. En Revista Musical Chilena XXX/135, pp. 39-99.
- Campos-García, A. (2012). *Racialización, racialismo y racismo. Un discernimiento necesario*. Universidad de La Habana, 273, pp. 184-199.
- Castillo Fadic, Gabriel (1998). *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. En Revista Musical Chilena LII/190, pp. 15-35.
- Claro, S. y Urrutia, J. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- Díaz, R. y González, J. P. (2011). *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.
- Doniez Soro, R. (2011). *Palabra de Soro*. Valparaíso: Ediciones Altazor.
- Escobar, Roberto. (1971). *Músicos sin pasado*. Santiago: Pomaire.
- Eyheramendy, S. Martínez, F. Manevy, F. Repetto, G. y Vial, C. (2015). Genetic structure characterization of Chileans reflects historical immigration patterns. En *Nature Communications* 6. <http://www.nature.com/articles/ncomms7472> (22-5-2018)
- González, J. P. (2010). Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la nación. *Guía auditiva de la Música Chilena del Siglo XX*. En <http://guiauditiva.uc.cl/musicachilena.pdf> (22-5-2018)
- Izquierdo, J. M. (2011). *Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX*. En revista Resonancias 28, pp. 33-47, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Peña, P. Poveda, J. C. (2010). *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a principios del siglo XX*. Santiago: Autoedición con auspicio del Fondo de Fomento de la Música Nacional.
- Pereira Salas, E. (1950). *La música chilena en los primeros 50 años del siglo XX*. En Revista Musical Chilena VI/40. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Pérez, C. (2012). *En busca del piano perdido*. (Documental) Santiago: Universidad Diego Portales.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Colonialidad del poder y des/colonialidad del poder*. (Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana

de Sociología, 4 de septiembre de 2009). <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/51.pdf> (22-5-2018).

Salas Viu, V. (1948). *Enrique Soro en el movimiento musical de Chile*. En Revista Musical Chilena IV/30. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (1952). *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago: Editorial Universitaria.

Santa Cruz, D. (1959). *Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música*. En Revista Musical Chilena XIII/64. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (2008). *Mi vida en la música*. R. Bustos, (ed.). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional del Libro y la Lectura.



# CRÓNICA

## CRÓNICA

Págs.  
Acerca de la participación chilena en el  
XIII Congreso de IASPM-AL

Víctor Navarro Pinto

39 - 46



# ACERCA DE LA PARTICIPACIÓN CHILENA EN EL XIII CONGRESO DE IASPM-AL

VICTOR NAVARRO PINTO

MAGÍSTER (C) EN ARTES MENCIÓN MUSICOLOGÍA  
UNIVERSIDAD DE CHILE  
vitorionav73@gmail.com

## 1.- Un congreso de IASPM en Puerto Rico



Afiche del XIII congreso de IASPM-AL, Puerto Rico 2018.

El reciente XIII congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL, desarrollado entre los días 11 al 16 de junio en el conservatorio de música de la ciudad de San Juan, en Puerto Rico, ha sido una instancia imperdible para el encuentro de lo más diverso y representativo de la investigación actual en música popular. Con una intensa e interesante propuesta, el congreso se extendió por seis días, los cuales contemplaron conferencias, mesas temáticas, tres

bloques diarios de simposios con mesas paralelas, lanzamientos de libros presentados por sus propios autores y conciertos de música del país, que nos permitieron conocer mejor los sonidos que configuran la identidad boricua, como lo son la música guajira, la bomba, la plena y la salsa. El brillante trabajo encabezado por María Luisa de la Garza y Liliana García en la producción del evento permitió que este importante número de actividades se realizaran incluso simultáneamente, con una fluidez y coordinación óptima. La elección de Puerto Rico como sede para el congreso significó un gran desafío para la organización, que reconocía que la isla debía participar más activamente en los debates y actividades de la asociación.

En la instancia se dieron cita un interdisciplinario grupo de investigadores, cuyos campos van desde la musicología, la antropología, la sociología y la conservación de archivos, destacando la presencia de Ana María Ochoa, Berenice Corti, Natalia Bieletto, Juan Francisco Sans, Ángel Quintero, Rubén López Cano, Alejandro Madrid, por nombrar algunos, así como la de noveles investigadores que centran su labor en el estudio de música popular. La idea fuerza del congreso sintetizada en la frase *Del archivo a la play list: historias, nostalgias, tecnologías*, dio paso para articular 13 simposios, en los que participaron alrededor de 149 expositores. Estos simposios hicieron una deriva sobre la música popular, pasando por la consideración de hablar de ella en el siglo XIX, las formas primarias de grabación y reproducción sonora en el siglo XX, la mediatización actual de la música, el rol de los archivos sonoros, la producción e industria musical, la relación entre música popular y política, la música y su función en movimientos sociales estudiantiles, y música e identidad. También hubo una reflexión sobre la “incomodidad” de las músicas masivas desde el punto de vista de género, una profundización en el conocimiento de estilos como el jazz latino, la cumbia, la salsa, el reggaetón, así como una reflexión sobre el concepto de cultura popular y América Latina y su manifestación en la guitarra. Hacer una caracterización adecuada de la magnitud de temas tratados en el congreso y su alcance ameritaría un dossier especial para este, y aun así nos faltaría espacio para ejemplificar la cantidad, calidad y profundidad de estos, y en dar cuenta de los enriquecedores diálogos y debates que se generaron entre expositores y público. Mi interés en este artículo es relevar el papel de los expositores chilenos, por lo que me centraré en dar un panorama amplio de nuestra participación en el congreso.

## 2.- Presencia chilena en los simposios

En el caso de nuestro país la participación fue importante, manifestándose en un primer momento en la coordinación de los simposios, con Álvaro Menanteau en el 10, *Jazz en América Latina: música y poder*, Christian Spencer en el 12, *Cultura popular en América Latina*, y Mauricio Valdebenito y Gonzalo Cordero en el simposio 13, *Guitarra: presencia y diversidad en las músicas populares de América Latina*.

La participación de los investigadores chilenos comenzó con el simposio 1, *Música popular en la América Latina del ochocientos: archivos, historias y tecnología*, con la ponencia “La ópera decimonónica en América Latina y la noción de lo ‘popular’” de José Manuel Izquierdo, en la que el autor problematizó sobre la definiciones de música popular que utilizamos, llevando el análisis a la cultura del siglo XIX, cuyo estudio se rige por construcciones que no encajan necesariamente con el concepto que manejamos en la actualidad. Basándose en fuentes de archivo y publicaciones de música de salón de mediados del siglo XIX, Izquierdo indagó en la posibilidad de entender la ópera como un arte popular del siglo XIX.

Por su parte, Fernanda Vera presentó su trabajo “Y tenían nombre de mujer... consumo femenino de repertorio de música de salón en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX”, en el que reflexionó en torno al consumo de música, basándose en un trabajo de revisión de archivos de época, lo que le permitió rescatar partituras que se relacionan con temáticas femeninas o se asocian a la idea convencional de estas. El uso privado de dichas partituras también problematiza la aplicación del concepto de lo “popular” en música utilizado en el ámbito musicológico, dando paso a una definición situada en las características históricas de estos objetos, así como en el rol de la subjetividad femenina en el consumo e interpretación de los mismos.

Una gran concurrencia nacional se dio en el simposio 7, *Música popular y política*. El investigador de Concepción, Nelson Rodríguez, nos presentó la ponencia “El aporte de los exiliados políticos al Hip Hop chileno y su diferenciación en la escena”, en la cual realizó una deriva del origen del hip hop en Chile, y como la llegada de jóvenes exiliados amplió la escena y aportó con insumos importantes que ayudaron a desarrollarla. En este contexto es que profundizó en el caso de la agrupación Makiza, y como su sonido se distanció del resto de la escena de los 90’ por estar constituido íntegramente por hijos de exiliados, los que tenían una influencia más marcadamente europea, distinta de la influencia norteamericana de la escena local.



Simposio 7, *Música y política*, ponencia “El aporte de los exiliados políticos al Hip Hop chileno y su diferenciación en la escena”, de Nelson Rodríguez.

En “El ritmo Favorito para salir a la calle a combatir: Transformación estética de la danza del *Tinku*”, Javiera Benavente contextualiza el origen del ritual *Tinku* en Bolivia, su transformación en danza religiosa en los carnavales, y su adaptación a cofradías danzantes que participan de protestas callejeras en Santiago de Chile, apareciendo esta danza como manifestación de resistencia, y siendo reappropriada y resignificada en el medio capitalino.

En “Cartografía de la movilidad: música sobre las calles de Concepción”, de Nicolás Masquiarán, el autor caracteriza la escena de músicos ambulantes de la ciudad de Concepción a partir del trabajo de campo realizado, indagando en sus motivaciones, prácticas, repertorios, y la relación de los músicos con la autoridad, la que constantemente se empeña en sacarlos de las calles, por lo que deben recurrir a una movilidad de supervivencia o micropolítica de continuas adaptaciones al medio.

La ponencia “*Anónimos esquizoides*: el absurdo como gesto político en la poiésis musical de la banda Fulano”, de quien proporciona esta crónica, hizo un rastreo del uso del absurdo en música, lo que nos lleva a situar al dadaísmo como movimiento germinal en el empleo de este recurso como provocación. A partir de esto desarrollé una deriva que pasó por futurismo, surrealismo, situacionismo, John Cage, Fluxus, vanguardias históricas en Chile, para finalmente aterrizar el análisis en los temas “Tango” y “El calcetín perseguido” de la banda Fulano, indicando cómo estas piezas utilizan el absurdo como gesto político, y cómo estos elementos de la poiésis se encuentran presentes en la cultura del siglo XX.



Simposio 7, *Música y política*, ponencia "Anónimos esquizoides: el absurdo como gesto político en la poiesis musical de la banda Fulano", de Victor Navarro.

En el simposio 12, *Cultura popular y música en América Latina*, participó Christian Spencer (además de ser coordinador y moderador de una mesa) con la ponencia "Looking for an archive. Debates metodológicos en torno a la visibilización de la cultura popular. El caso de Santiago de Chile durante el siglo XIX". En este trabajo se propuso la indagación de fuentes viables para conocer la *cultura popular ausente*, la que no aparece en las fuentes habitualmente revisadas por los investigadores, centrándose en una cultura que no ha sido mediatizada y que se caracteriza como "reprimida", condenada a permanecer en los márgenes de lo social, frente a otra cultura popular "no representada" pero aceptada socialmente. Su propuesta metodológica intenta mirar desde otro ángulo la cultura popular, para visibilizar otras manifestaciones y actores sociales.

En "Músicos de la pérgola del matadero de Santiago: diálogos sobre lo popular", los investigadores Bernarda Castillo, Ariel Grez y Pablo Rojas presentan el resultado de un trabajo de campo realizado en el sector del Mercado Matadero de Santiago, lugar donde confluye una comunidad de músicos que interpretan canciones románticas, rancheras, boleros y baladas. Los autores nos dicen que en esta práctica musical la 'popularidad' no radica en su mediatización o masificación, sino en el momento y lugar en que la música suena y se escucha, y la relación que se establece entre los participantes.

En "Era Dios que gritaba: ¡Revolución!... Religiosidad popular, mesianismo y Nueva Canción Chilena", de Pablo Rojas, el autor se plantea abordar desde una perspectiva musicalógica la cuestión de la religiosidad popular en la Nueva Canción Chilena, particularmente desde la categoría de 'mesianismo', a la que considera fundamental para comprender gran parte de esta música como parte de la cultura popular. Para esto ocupa ideas de la filosofía de Enrique

Dussel y Lorena Zuchel, aplicándolas al análisis ético y estético del período y su aplicación en ejemplos de canciones, planteando incluso cuestiones que puedan dar otras ópticas sobre la intersección entre música y religión popular.

Finalmente, en el simposio 13, *Guitarra: Presencia y diversidad en las músicas populares de América Latina* tenemos la ponencia "Un sonotipo de la guitarra eléctrica latinoamericana: 'Tuyo' en laertura de *Narcos*", por el investigador de Valparaíso Gonzalo Cordero. Este trabajo expuso cómo se ha construido un sonido de guitarra eléctrica que remite a Latinoamérica, indagando acerca del fenómeno que este produce en el imaginario colectivo mundial respecto de lo "latino". El autor se centró en lo que llama el sonotipo de la guitarra eléctrica incluida en esta "obertura", para reflexionar sobre cómo es que la escucha nos sitúa geográficamente, considerando por un lado como se ha construido discursivamente la "latinidad" y por otro el rol de la guitarra eléctrica en las músicas populares del continente.



Simposio 12, *Cultura popular y música en América Latina*, ponencia de Pablo Rojas "Era Dios que gritaba: ¡Revolución!... Religiosidad popular, mesianismo y Nueva Canción Chilena".



Simposio 13, *Guitarra: Presencia y diversidad en las músicas populares de América Latina*, ponencia "Un sonotipo de la guitarra eléctrica latinoamericana: 'Tuyo' en laertura de *Narcos*", por Gonzalo Cordero.

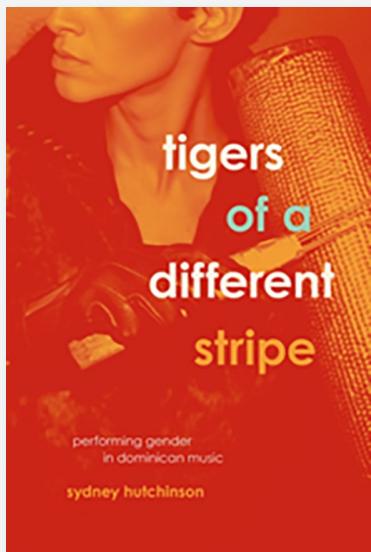
De lo expuesto en los distintos simposios y ponencias mencionadas en este escrito, se aprecian marcadas tendencias y líneas de investigación, que en un primer momento se manifiestan en los conflictos de aplicar la noción de lo popular en el siglo XIX, pasando por la complejidad en el acceso a las fuentes, la revisión que se ha hecho de estas, y la aplicación de categorías y definiciones que no necesariamente coinciden con la cultura de la época, ni con su entendimiento del mundo. Por su parte, la relación entre música y política a partir del siglo XX aparece en los trabajos que abordan la Nueva Canción Chilena, la música de resistencia de Fulano en los 80' y el hip hop de los 90', actualizándose con la apropiación y resignificación que los actores sociales han hecho en la actualidad de la danza Tinku. A la reflexión sobre lo popular se suma la construcción de lo latino y su manifestación en la creación para guitarra. Los enfoques metodológicos ocupados en las distintas ponencias van desde la revisión de archivos, el análisis de fonogramas, la investigación etnográfica, la recopilación de fuentes históricas, y el cruce con marcos teóricos pertinentes a cada tema.

En muchos de estos trabajos el problema de la definición de música popular es central, y aparece reiteradamente como conflictivo, siendo constatado como una limitante a la hora de enfrentar fenómenos que no se encasillan en el marco de la industria, como lo son las músicas de otras épocas, de la esfera privada, las manifestaciones callejeras, la música ritual, underground, o incluso antisistémica. Como nos dice José Manuel Izquierdo en el resumen de su ponencia, citando a Laura Jordán, la polisemia del concepto genera distintos entendimientos de este pues; *"la idea de lo 'popular' en América Latina no guarda necesariamente relación con la construcción de popular en inglés, y este cruce conceptual ha afectado, sin lugar a duda, los espacios de discusión y las ideas desde la musicología"*. En esa línea es que se hacen muy necesarios los debates y la creación de conocimiento que signifique una apertura en nuestra comprensión de estos fenómenos y una ampliación y adecuación de las epistemologías usadas, pensándolas desde los territorios, las particularidades de las manifestaciones y en diálogo con otras visiones emergentes. En ese sentido, como no citar las palabras de Ángel Quintero cuando en la mesa plenaria 1, *Música salsa, prácticas sociales e identidades urbanas. Un estado del arte en el siglo XXI* nos dijo que el elemento dialógico de la salsa lleva a una manera distinta de conocer, no piramidal, no occidental, sino de varios elementos que dialogan entre sí, dando espacio a una forma descentrada de situarse en el mundo, lo que a mi juicio necesariamente requiere una nueva apertura del investigador para la comprensión de tales fenómenos. Las palabras de este maestro de Puerto Rico nos ayudan a dimensionar la magnitud de manifestaciones que nutren el torrente de lo que llamamos música popular, alentándonos a ampliar nuestra mirada de las categorías

establecidas, para hacerlas funcionales y operativas en los análisis particulares y globales.

En resumen, el XIII congreso de IASPM-AL ha sido una experiencia enriquecedora que ha posibilitado el encuentro de un conjunto diverso y amplio de enfoques de estudio de música popular, así como también nos ha permitido compartir puntos de vista y opiniones con colegas de todo el continente, fomentando la creación de un discurso sobre Latinoamérica hecho por los propios investigadores de Latinoamérica.

## Recomendación bibliográfica



*Tigers of a different stripe: performing gender in dominican music*

Sydney Hutchinson (2016)

248 páginas

University of Chicago Press

Sydney Hutchinson en su libro, *Tigers of a Different Stripe: Performing Gender in Dominican Music*, presenta una propuesta innovadora y atractiva desde el enfoque etnomusicológico del trabajo de campo desarrollado en República Dominicana y Nueva York. El objetivo de Hutchinson es estudiar la performance musical sobre el género del merengue típico y su proyección en el contexto

de globalización transatlántica. En este sentido, Hutchinson, desde el levantamiento de datos con una perspectiva etnográfica, establece un fluido diálogo con enfoques disciplinares antropológicos, históricos y musicológicos.

La calidad de la propuesta analítica que despliega, adquiere sustento al situar su marco teórico en la especificidad de la práctica cultural-musical a nivel local del merengue típico, de la región de Cibao en República Dominicana. La investigadora pone el foco en la performance de género que encarnan diferentes intérpretes, y cómo en ellas se vislumbran puentes en común, desde la subcultura tíguere, que revelan las marcas culturales comunes del 'Black Atlantic'; en donde a partir de estas prácticas se articulan tensiones en los ejes de género, sexo, raza y clase.

Hutchinson inicia su libro a partir del estudio de caso de Maluca Mala puesto que, ve en ella la encarnación del fenómeno del tiguereaje caracterizado por la rudeza, sensualidad y el posicionamiento como líder urbano de este personaje, la tíguera. Para los objetivos de este estudio, la autora se posiciona desde la premisa epistemológica de la música como performance, de manera que considera clave la figura del/a tíguere/a realizando el análisis de su performatividad a partir de entrevistas, observación participante, libros, carátulas de discos, instrumentos, fotografías y video clips.

El primer capítulo delimita a nivel teórico el objeto de estudio. En él la investigadora toma como práctica específica de análisis el merengue típico

y cómo desde la performatividad del género musical se puede estudiar el género, como la performance de la vida cotidiana en relación a la constitución de identidad. Para ello, Hutchinson emplea las discusiones y el abordaje conceptual desarrollado desde diferentes lugares de enunciación académicos, considerando aproximaciones de etnomusicología, estudios culturales, teorías de la performance, feminista y poscolonial. De este modo, escenario, baile, escucha, ver y discutir sobre el mundo del típico son espacios para comprender cómo se entienden y articulan las masculinidades y feminidades en la subcultura tíguere. También incluye las proyecciones de estas performatividades, por el fenómeno de globalización y la marca cultural del 'Black Atlantic', al visibilizar las conexiones entre la performance de género local de Cibao en el imaginario transatlántico de la diáspora dominicana en Nueva York.

El segundo capítulo tiene como fin trazar una perspectiva histórica de cómo se han construido las feminidades y masculinidades en República Dominicana, para entender las performance de género en la actualidad. De tal forma, la autora articula el recorrido histórico desde los ejes de lo económico, social, racial y su vínculo con el espacio público y privado. Con esta entrada analítica mapea cómo se han ido posicionando, desde la música, ciertas concepciones de lo masculino y lo femenino. Allí Hutchinson señala que las figuras de feminidad han tenido una presencia en el espacio público más acotada. Además, afirma que la mayoría de los roles masculinos y femeninos se remiten a la tradición y al espacio rural. No obstante, a partir de la década de los 60', debido a la migración campo-ciudad, surge desde la clase baja la figura del/a tíguere/a; siendo este/a la encarnación del desplazamiento de roles rurales, como el hombre gallo o la atrevida, al contexto urbano. También la subcultura tíguere está presente en el desplazamiento de la cultura urbana cibaeña a la transnacional, por la continuidad que se visibiliza de ella en los 'dominican yorks'.

Hutchinson, en el tercer y cuarto capítulo, realiza el análisis de Tatico y Fefita la Grande como "the ultimate tígueres". Ellos tensionan la performatividad tradicional de las masculinidades y feminidades de República Dominicana al realizar una rearticulación performativa artística-estética-musical del género del merengue típico. En este sentido, ambos encarnan una relectura interpretativa del canon del típico tradicional de Cibao y logran posicionarse como figuras de la nueva tradición del merengue típico a nivel nacional y transatlántico.

Tatico viene a ser la corporización de una nueva masculinidad entendida como tíguere. Para Hutchinson esto explicaría el peso de su leyenda en relación a su carisma, quien siguiendo la propuesta de Pierre Bourdieu lo declara como el

maestro del capital simbólico. Sin embargo, a pesar de las innovaciones que representa Tatico en su performatividad, también encarna una continuidad desde su tigueraje pues, al mismo tiempo celebraba su deuda con el hombre serio como un rol masculino de la ruralidad. Con esto, vemos cómo la autora visibiliza la presencia del espacio rural dentro del urbano con Tatico.

Por otra parte, Fefita viene a ser la representante de las cualidades femeninas en la escena del típico. Hutchinson la instala como una representante del tigueraje urbano, quien también presenta una continuidad de los roles femeninos del mundo rural encarnados en la figura de la atrevida. Por ello, sostiene que, desde el análisis la performance musical, su tigueraje radica en el movimiento del cuerpo, ropa, voz e instrumento. Estos elementos de tiguera que desafían las ideas asumidas en torno al género como identidad, al ser leída su performance como masculina sin dejar de ser femenina.

El quinto capítulo analiza la performance de grupos de orientación típico a nivel transatlántico, con un fuerte énfasis en la corporalidad de ellas. Hutchinson considera cómo las transformaciones económicas del neoliberalismo influyen en la transnacionalización de la subcultura tiguere, entendiéndola como un fenómeno de hibridación cultural, desde la conceptualización de Néstor García Canclini, en relación a la idea del imaginario transatlántico en el contexto de la modernidad. Así, establece continuidades entre el tigueraje dominicano y el transnacional, por ejemplo, a través de la figura del tiguere gallo que reinterpreta su actitud de presumir pero mediante su capacidad de consumo. A su vez, identifica nuevos elementos estéticos-sonoros que remiten a esta transnacionalidad, como el uso del inglés y la estética gánster del hip hop. Estos cambios van insertando nuevas categorías de performar el género musical mediante la instrumentación, tempo y baile; que se ilustran con el análisis performativo de intérpretes como el Prodigio, con su típico moderno, o el típico supermoderno de Aguakate y Krisspy.

En el sexto capítulo, Hutchinson instala el concepto de 'temporary transvestities', preguntándose cuál es el rol que establecen éstas en la performance de los géneros musicales transatlánticos (merengue, bachata y reguetón) presentes desde los 2000. Inicia identificando este tercer lugar del 'transvestism' en la religiosidad africana, en donde consideraban la figura del 'crossdresser' y el homosexual. Con este precedente pasa a analizar la performance de merengueros como Toño Rosario, Tulile y Krisspy. En ellos la investigadora observa cómo mediante ritmos cruzados de canciones, el movimiento en las presentaciones en vivo y/o el rol del 'crossdressing', presentan un desafío a los modos tradicionales de performar el género masculino. Por tanto, visibilizan un espacio de lo femenino generando un diálogo sobre lo gay.

Por su parte, con la performance de intérpretes como Mala Fe, Andy Peña y La Delfi, Hutchinson sostiene cómo las mujeres masculinas y los hombres femeninos desafían la performance de género tradicional a través del atuendo y el comportamiento. Este argumento encuentra eco en el fenómeno de la subcultura del tigueraje transatlántica que también busca cruzar los límites de raza y clase. No obstante, concluye que el rol de la transvestidura temporal como performance subversiva, sólo se queda y es aceptada por la audiencia como parte del 'personae' de los músicos, mas no como práctica identitaria constituyente de su propio género.

El séptimo capítulo es un abordaje analítico de la propuesta política, estética y musical de Rita Indiana. Para ello se instala el concepto de 'listening sideways', entendido como la acción de oír mirando para el lado, es decir, un acto de escuchar que estimule ver las problemáticas que ocurren más allá de la experiencia individual. Esta decisión se sustenta en que Rita Indiana hace presente el cuestionamiento de los límites sobre las suposiciones establecidas en torno a la raza, clase, género y migración. Hutchinson inicia realizando una revisión a la carrera de Rita desde sus trabajos literarios y los diferentes proyectos musicales que ha emprendido (Cassifull y Miti Miti). En ellos, Rita busca revalorizar la cultura afrocariibeña y el cuestionamiento de la heteronormatividad; elementos que van generando una identificación con el tigueraje desde la cultura joven transnacional, categorizándolo como un 'queer tigueraje'.

El proyecto de Rita Indiana con la agrupación Los Misterios es la consolidación y continuación del trabajo musical desde los mismos ejes en donde, a nivel del lenguaje musical, se pone un énfasis dual en lo bailable y la imaginería afrocariibeña del vudú. Por lo tanto, a partir del estudio analítico de la performance y producción de los video clip de canciones con este grupo, se devela de forma inconfortable la cultura y sociedad caribeña forzando a la acción del 'listening sideways' al visibilizar en lo mainstream a quienes están marginados por raza, clase y género.

En el último capítulo, la autora busca reivindicar el imaginario de la isla caribeña, al tomar en cuenta el rol transformador de la performance, la cual se puede usar para ir deconstruyendo las ideas asumidas del Caribe: cargado de símbolos del imaginario colonial y post colonial, en relación a las ideas de la tropicalización y lo exótico. Desde esta lógica, Hutchinson concluye que la performance de género de Fefita, Rita y Maluca Mala son expresiones del feminismo caribeño según la definición de Ellen Koskoff, pues performan una resistencia de normas heredadas de género. Ellas dibujan sus propios estilos de la tradición cultural dominicana y caribeña para resistir al traer lo 'queer' latino a la esfera pública dominicana. Desde este lugar, sostiene Hutchinson,

la música 'mass-mediated' articula el espacio distópico transatlántico a partir de la subcultura tíguere, que puede desafiar normas sociales que necesitan del 'listening sideways'.

En conclusión, este libro viene a constituir un estudio relevante para quienes estén interesados en los estudios de la música popular latinoamericana. Además, para investigadores que estén buscando perspectivas analíticas, teóricas y metodológicas de maneras de aprehender las relaciones entre el fenómeno musical y su performatividad. Hutchinson se destaca en el tratamiento de diferentes fuentes de información que van constituyendo modelos interpretativos que asumen la complejidad de tal empresa investigativa. Si bien se le podría acusar de una dispersión teórico-metodológica al no ceñirse desde una perspectiva unívoca, es en este punto donde reside la riqueza y complejidad de su análisis, puesto que lo vincula estrechamente en la lógica del estudio de la performance; abordaje teórico que ha constituido en sí mismo ciertos desafíos epistemológicos en su definición.

**Estefanía Urqueta C.**

**Estudiante Magíster en Artes, mención Musicología  
Pontificia Universidad Católica de Chile**

## Recomendación discográfica

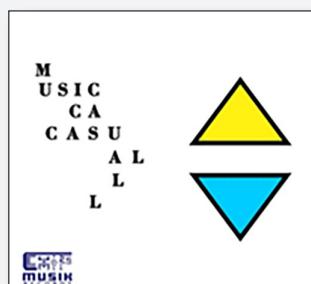


**Tomas directas, tiempo real: una mirada a dos producciones experimentales chilenas**

**Descarga (2017)**

Claudio Fernández (Chile)

Tsonami Records



**Untitled (2018)**

Música Casual (Chile)

Chip Musik Records

Libre descarga en: <https://chipmusik.bandcamp.com/album/untitled-chmr-c-d-040>

Dos producciones de data reciente, la primera editada en formato cassette y tiraje limitado; la

segunda, disponible para descarga gratuita. Ambas unidas por un elemento particular que las cruza y un concepto de organización sonora que logra cada vez mayores grados de localidad: el registro del entorno.

Descarga, firmada por Claudio Fernández -cuyo caminar desde el proyecto Supersordo hasta su trabajo como DJconductiON da cuenta de una actitud inquieta y presta a la experimentación-, nos lleva a transitar por Valparaíso sin más instrumento que una antigua grabadora de cassette portátil monaural, con la que registra y edita lo grabado simultáneamente, sobre la marcha, asumiendo sin conflictos esta doble articulación y capturando, con el mismo interés y sin asomo de control alguno, los sonidos que este espacio urbano nos ofrece a cada paso y por sorpresa, sin aviso ni señal previa.

Por su parte, Untitled, primera entrega de Música Casual, proyecto de Rodrigo Mardones, comparte el tránsito entre la calle y el taller, dejándose seducir tanto por los ritmos repetitivos que progresivamente captura con su teléfono, como por el resultado que la manipulación azarosa de diversos efectos y superposición de grabaciones hace aparecer en su computador casero. Acá, la duración de los tracks es pródiga y generosa, permitiendo incluso a la conversación cotidiana integrarse fluidamente al conjunto.

Estas grabaciones son fiel reflejo del momento en que el sonido surge espontáneo, sin esperar mayor respuesta que una audición atenta y desinhibida. Ambas nos llevan a pensar también en el provocativo manifiesto con que George Maciunas saludaba la creación por venir, lejos de círculos cerrados y grupos de poder: esto lo puede hacer cualquiera.

**Gerardo Figueroa Rodríguez**  
**Escuela de Producción Musical**  
**Universidad Academia de Humanismo Cristiano**

## Datos sobre los editores

### **Lic. Eduardo Cáceres R.**

Licenciado en Composición de la cátedra de Cirilo Vila, Universidad de Chile. Actualmente Profesor Composición, Orquestación, Música Aplicada en Pre y Postgrado en la misma casa de estudios. Diez años Jefe Carrera Licenciatura Composición y Gabinete Electrónico, creador del Postítulo "Gestión Cultural", Diplomado "Dirección Orquestal" y Director de Creación-Investigación. Ha sido profesor del Diplomado en Cine de la Universidad Católica. Profesor Universidad Católica Valparaíso en Pregrado y Postgrado. Compositor de múltiples obras para diferentes formatos. Ha sido jurado en premios y concursos en América y Europa, además, Becas Chile. Estrenos de obras en Europa, América, Australia. Premio SIMC, Trimalca. Ha editado obras en 34 CD's de EE.UU., Brasil, México, Canadá, asimismo, realizado múltiples conferencias internacionalmente. Fundador de ANACRUSA. Entre 1982 y 1995 estudió y trabajó en Alemania. La Orquesta Sinfónica estrena sus obras en Temporada. Ha participado como organizador de múltiples conciertos de música contemporánea tanto en Chile como el extranjero. Quince años Director Festival Internacional Música Contemporánea de la Universidad de Chile. Director Ensamble Bartók Internacional. Fundador Ensamble "Trok-Kyo". Publicaciones internacionales. Premio "ALTAZOR". Embajador Valparaíso. "Homenaje Trayectoria" Teatro Municipal Viña del Mar, "Premio Medalla UNESCO. Premio Presidente de la República y Premio Academia de Bellas Artes.

*kazeres@gmail.com*

### **Dr. Alberto Díaz Araya**

Actualmente académico e investigador en el Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá. Cuenta con estudios de Postdoctorado en Historia en la Università di Roma La Sapienza, Italia, Doctor en Antropología por la Universidad Católica del Norte, Magíster en Antropología Social en la Universidad Católica del Norte y Profesor de Historia y Geografía de la Universidad Tarapacá. Ha sido Investigador de proyectos Fondecyt sobre festividades, danzas y sonoridades andinas del norte chileno.

*nortealberto@hotmail.com*

### **Dr. Juan Pablo González**

Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad

Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Ha sido pionero en el estudio musical de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musical en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana 2005, Santiago, 2009) y de *Cantus firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes* (Santiago y Buenos Aires, 2013, Sao Paulo 2016).

*[jugonzal@uahurtado.cl](mailto:jugonzal@uahurtado.cl)*

**Dr. Jorge Martínez Ulloa**

Compositor, musicólogo y profesor titular en la Universidad de Chile, Licenciado en Música, Universidad de Niza, Universidad de Chile, Magíster en Musicología y candidato al Doctorado en Estética, Universidad de Chile. Docente en los programas de Musicología y de Composición de la Universidad de Chile. Como compositor tiene un catálogo de más 150 obras para varias formaciones instrumentales de cámara y para orquesta, electroacústicas, digitales, multimediales, instalaciones, arte sonoro y de teatro musical. Estas piezas han sido estrenadas en países europeos y latinoamericanos. Ha grabado cuatro CD con obras originales y participado en más de siete CD colectivos, tanto en Chile como Argentina, Brasil e Italia. Como musicólogo ha publicado artículos en numerosas revistas y medios especializados, participado en congresos y ofrecido conferencias, tanto en Europa como en Latinoamérica. Su área de interés comprende la música de pueblos originarios americanos, la música de tradición oral y la música contemporánea. Como disciplinas, cultiva el análisis musical, la organología, la semiótica de la música, la estética y la filosofía de la música.

*[jmartinezulloa@gmail.com](mailto:jmartinezulloa@gmail.com)*

## Datos sobre los autores del presente número

### Patricia Díaz-Inostroza

Doctora en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura Universidad de Santiago de Chile, Master en Gestión Cultural y diplomada en Cooperación Cultural Iberoamericana por la Universidad de Barcelona, España. Periodista Universidad ARCIS y Profesora de Educación Musical en Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Realizó estudios de Interpretación Superior en Guitarra Clásica en la Escuela Moderna de Música y de Musicología en la Universidad de Chile. Su línea de investigación está orientada hacia la historia cultural de Chile; las manifestaciones musicales relacionadas con la poesía cantada con énfasis en Violeta Parra y los cantares de resistencia, asimismo, en materias de acción sociocultural y políticas públicas en cultura. De sus publicaciones destaca: *El Canto Nuevo Chileno: Un Legado Musical*. (2007) *La Cultura Viva. Reflexiones críticas culturales* (2013) y *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el Cono Sur* (2016). Nominado Mejor Literatura musical Premios Pulsar 2017. Su último libro, presentado en el Teatro Municipal de Santiago y el teatro Colón de Buenos Aires, es sobre la lírica en ambos países trasandinos, se titula "Clara Oyuela y el Arte de Cantar" (2017).

*patidiazi@gmail.com*

### Nicolás Masquiarán Díaz

Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción; Magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Profesor Asistente en el Departamento de Música de la Universidad de Concepción para las áreas de tecnología y cultura musical. Secretario de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) y Webmáster de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina (IASPM-AL). Como investigador ha abordado la historia musical de la ciudad de Concepción, los contenidos políticos en las músicas comerciales de la posdiciembre y la medición de habilidades disciplinares en estudiantes de Pedagogía en Educación Musical de la UdeC, divulgando su trabajo en diversas publicaciones y encuentros académicos en Chile y América Latina.

*nimasquiaran@udec.cl*

## Datos sobre los responsables de la publicación

### **Juan Sebastián Cayo Sánchez**

Actualmente docente en la Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile y Conservatorio Izidor Handler de Viña del Mar. Egresado del programa de Magíster en Artes mención Composición en la Universidad de Chile. Estudios completos en los programas de Diplomado en Gestión Editorial en Universidad de Santiago de Chile, Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical con mención en Guitarra Eléctrica en la Universidad de Valparaíso y Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile. Autor del libro: "Armonía Moderna: Técnicas de rearmonización y modulación" (segunda edición PUCV 2017). Fundador del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA y Ediciones Cluster. Premio Regional de Arte y Cultura 2015 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región de Arica y Parinacota.

*juansebastiancayo@hotmail.cl*

### **Pablo Herrera Vidal**

Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical con mención en Guitarra Clásica, en la Universidad de Valparaíso. Compositor e intérprete de música popular. Involucrado en trabajos de transcripción y rescate de partituras mediante el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA, en Valparaíso, Chile. Su línea de investigación es la transcripción de la música popular y la puesta en valor de los movimientos musicales en la sociedad moderna. Transcriptor e investigador independiente, realiza labores de rescate de música popular urbana en Chillán, mediante el "Cancionero Chillanense" y participando activamente en transcripciones y análisis musicales en la ciudad de Valparaíso.

*pabloherrera@gmail.com*

### **Gerardo Andrés Marcoleta Sarmiento**

Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión Musical mención Guitarra eléctrica por la Universidad de Valparaíso, Postítulo en Composición Musical y Diplomado en Artes Sonoro de la Universidad de Chile en la Universidad de Chile. Sus actividades se vinculan a la composición de música escrita y al desarrollo de investigaciones musicológicas en el área de los medios interactivos. Además, posee conocimientos específicos en las áreas de armonía, notación y análisis musical. Asimismo, se desempeña como transcriptor y editor de partituras en el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA del cual también es fundador. Actualmente cursa los seminarios conducentes al Doctorado en Música, área composición, en la Pontificia Universidad Católica de Argentina.

*marcoletap@hotmail.com*

## **Estructura de *Ámbito Sonoro***

### **Editorial**

Se presentará la publicación mediante una introducción que comente el presente número y proporcione, a modo de avance, algunas de las temáticas que serán cubiertas. Asimismo, podrá exponer el contexto nacional artístico y social del país en el momento de originarse el número en cuestión.

### **Artículos**

Serán incluidos en esta sección tanto extractos de investigación como comentarios reflexivos y críticos sobre un tema en particular contingente a los objetivos de *Ámbito Sonoro* (ver objetivos). Será la columna vertebral de la publicación proporcionando material de estudio a los lectores de la revista. El orden de aparición del artículo en la revista será por medio de orden alfabético del primer apellido del autor y constará de entre 4.000 y 10.000 palabras incluyendo notas a pie de página y bibliografía. Deberá contener entre 4 y 8 palabras claves y un resumen en español e inglés con una extensión que no supere las 200 palabras.

### **Crónica**

En este apartado se proporciona información sobre un hecho vinculado al quehacer musical y social acontecido en Chile durante el último tiempo. Por consiguiente, se expone de manera informativa un evento y/o movimiento relevante de ser expuesto ante la comunidad nacional e internacional. Constará de entre 1.000 y 3.000 palabras.

### **Análisis de Obra**

En esta sección se incluirán trabajos que indaguen en el análisis de una composición musical creada para cualquier formato instrumental, electroacústico o mixto. Este estudio no deberá ser realizado por el propio autor de la obra y se privilegiarán observaciones sobre creaciones relacionadas al siglo XX y XXI. Podrá utilizarse el tipo de análisis que cada investigador estime conveniente. Constará de entre 2.500 y 5.000 palabras.

### **Recomendación Bibliográfica**

Se incluirán las referencias y comentarios de textos publicados últimamente tanto en Chile como el extranjero las cuales se vinculen con temáticas musicales, históricas, sociales y humanistas en general. Cabe señalar que quien recomienda debe conocer en extenso la obra a comentar exponiendo de manera clara su contenido y contribución al área que le corresponda. De igual modo, podrán

mentionarse textos publicados con evidente antelación, sin embargo, para quien recomienda, le parezca de notable contribución al desarrollo del conocimiento sobre el campo que le atañe, justificando desde su experiencia la revisión del texto. Constará de entre 300 y 1.500 palabras y debe incluir datos del texto como ISBN, cantidad de páginas, año y editorial a cargo de la publicación.

### **Sobre los autores**

Se expone la trayectoria de los autores del presente número dando a conocer su actividad en el campo de acción que les corresponda. Esta no excederá las 200 palabras. No será una plataforma curricular, sólo referencial.

## **Lineamientos editoriales**

### **Objetivo**

Ámbito Sonoro es una revista de investigación musical semestral la cual tiene como objetivo contribuir a la promoción y difusión de artículos, reflexiones, críticas y análisis de obras los cuales favorezcan el desarrollo del conocimiento en Chile y Latinoamérica. Por consiguiente, busca promover las investigaciones relacionadas a la música como medio de expresión y vinculación con otras áreas del saber. Con respecto al área temática que abarca la revista, indicamos que estas se relacionan con la musicología, composición, etnografía, arte sonoro y cualquier práctica o disciplina que se entrelace con la música y lo sonoro como medio. Igualmente, se añaden temas filosóficos, sociológicos, antropológicos e históricos entre otras áreas artísticas como el cine y medios audiovisuales en general. Además, CIMA y Ámbito Sonoro, siendo activos partícipes del siglo XXI, son parte del desarrollo científico y tecnológico que experimenta el mundo actual, por lo tanto, también se incluyen estudios que abarquen contenidos vinculados a la investigación dentro del campo de la ciencia y las nuevas tecnologías.

### **Destinatarios**

Los receptores de esta revista se relacionan con el universo estudiantil de pre y postgrado, docentes, compositores, intérpretes y personas relacionadas al arte y las humanidades en general, igualmente, personas vinculadas a la ciencia, filosofía y tecnología de Chile y el extranjero.

### **Recepción de los trabajos**

Los trabajos deberán ser inéditos y originales los cuales se convocarán a través de la página web del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA ([www.cimach.cl](http://www.cimach.cl)) y podrán ser enviados al correo electrónico [centrodeinvestigacionmusical@](mailto:centrodeinvestigacionmusical@)

gmail.com. El formato de recepción para los artículos será en Microsoft Word con tipografía Times New Roman tamaño 12 e interlineado 1,5. Para las notas a pie de página el tamaño será de 10 e interlineado de 1,0. La extensión de cada trabajo será el señalado anteriormente según la sección que ocupe en la revista (ver estructura de Ámbito Sonoro). De ser necesario se podrán incluir imágenes o gráficos los cuales ayuden a la mejor comprensión de texto. Estos deben ser adjuntos en formato jpg de alta resolución, también, de incluirse extractos musicales, es deseable que sean enviados en software Sibelius 6 u otra versión actualizada.

## **Política de publicación**

Luego de ser recepcionado, la administración de Ámbito Sonoro verificará los atributos del artículo y si este se ajusta a la línea temática de la revista, de ser así, se procederá a enviar el estudio al comité editorial quienes evaluarán su publicación. Esto último en términos de planteamiento del problema, nivel de redacción y coherencia en el discurso. Las opiniones expresadas serán de responsabilidad de los autores. La revista se reserva el derecho de realizar correcciones menores a los trabajos seleccionados, siendo los autores avisados oportunamente de estas modificaciones. Según el espacio disponible y la unidad temática correspondiente, podrán resultar aceptados para el siguiente número. La evaluación se realizará mediante “doble ciego” en el cual los evaluadores no conocen quien es el autor del artículo y el autor no sabrá quién los evaluó.

## **Sobre las referencias bibliográficas**

Las referencias bibliográficas se ubicarán al final de cada trabajo y seguirán el siguiente orden:

Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

### **Dos autores:**

Kostka, S. y Payne, D. (2004). *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth century music, fifth edition*. New York: McGraw-Hill.

### **Capítulo dentro de un libro:**

Liebe, M. (2013). Interactivity and music in computer games. En *Music and Game. Perspectives on a popular Alliance*. P. Moormann. (Ed.) Wiesbaden: Springer.

### **Tesis:**

González, F. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. (Tesis para optar al grado de Doctorado en artes visuales). Universidad Politécnica de Valencia, España.

*Ambito Sonoro*

## ARTÍCULOS

- |   | Págs.   |
|---|---------|
| La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog<br>Patricia Díaz-Inostroza | 9 - 22  |
| A través del espejo. Proyecciones contemporáneas del caso Soro<br>Nicolás Masquiarán Díaz       | 23 - 35 |

## CRÓNICA

- |  |         |
|--|---------|
| Acerca de la participación chilena en el XIII Congreso de IASPM-AL<br>Víctor Navarro Pinto | 39 - 46 |
|--|---------|

## Financia:



Fondo del Libro y la Lectura 2018  
REGIÓN DE VALPARAÍSO

ISSN: 0719-7241  
Enero - Junio 2018