

Volumen 23
Número 1

Año 2022

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

aamusicologia.ar



Asociación Argentina
de Musicología

Editorial

Esta edición de nuestra Revista inicia con la compilación de artículos realizada por Esteban Buch y Violeta Nigro Giunta. Siete escritos con una introducción de sus editores nos traen el relato y la reflexión sobre las experiencias de músicos en pandemia, que parecen haber iniciado una nueva época. Tales vivencias nos llegan desde diferentes procedencias geográficas y culturales que, aprovechando las comunicaciones telemáticas, expresan la ubicuidad propia de la globalización.

El conjunto de artículos se refiere a nuevas prácticas musicales en confinamiento, desde el hacerlas hasta el escucharlas en cualquier lugar, a cualquier hora o en un “no-lugar” —como definió Marc Augé a algunos espacios del consumo—. Varias de las contribuciones estudian las relaciones de la música actual con las múltiples soluciones tecnológicas que brindan Internet y la sorprendente creatividad de músicos, ingenieros, técnicos, diseñadores, aficionados, entre tantos interesados. Asimismo, algunos autores enfocan las modalidades novedosas del aprendizaje musical que demandan las prácticas colectivas, los conocimientos en construcción, la exploración de nuevas plataformas tecnológicas y tantas otras variables que impusieron estas innovaciones en el *modus operandi* de los músicos.

Sin duda que la musicología está ampliando sus fronteras en dirección a la multidisciplinariedad —una vez más—, en el intento de comprender los nuevos fenómenos musicales. En este dossier aparecen enfoques, neologismos y categorías analíticas que desafían las convenciones disciplinares. Estas investigaciones interesan también por cómo afrontan la falta de perspectiva histórica que impone la contemporaneidad de los procesos enfocados, así como el involucramiento de los observadores que, a la vez, suelen ser los propios sujetos de estudio.

En la sección de artículos de temática libre, Pablo Jaureguiberry comparte su estudio acerca de la música de Jorge Horst. Lo que el autor llama un “acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono” se nos brinda como un exhaustivo y



documentado análisis del lenguaje y la ideología del compositor argentino en sus escritos y composiciones musicales producidas desde 1990. En tanto, Soledad Venegas vuelve sobre el tango, para relevar la presencia de las mujeres y su papel creativo en las representaciones del tango como música nacional en la década de 1920. Aporta nuevos conocimientos en pos de visibilizar el protagonismo de compositoras mujeres en la historia de la música popular argentina.

Para finalizar, las reseñas de Agustín Perié y de quien escribe, comentan las últimas publicaciones de Diego Madoery y Gonzalo Cuadra. El primero aborda la producción *rockera* del celebrado Charly García y el segundo, un panorama de la ópera en Chile desde el siglo XIX a mediados del XX.

Invitamos a disfrutar de la lectura de estos artículos y, también, a participar en futuras ediciones de la Revista enviándonos sus contribuciones.

Fátima Graciela Musri

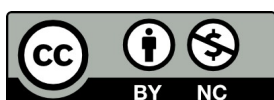
Músicas y sonidos de la pandemia

Music and sounds of the pandemic

Esteban Buch, Violeta Nigro Giunta

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 3-11

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Introducción

En una calle del barrio de Boedo de la ciudad de Buenos Aires, el músico Juan Carlos “Tata” Cedrón se acerca al zaguán de la puerta de su casa, se sienta en un banquito de colores, y con su guitarra, le canta uno o dos tangos a una persona que, dispuesta para la ocasión, se sienta en una silla en la vereda a dos metros de distancia del compositor. La compañera del creador del Cuarteto Cedrón, Antonia García Castro, organiza los turnos por *email* de estas “Canciones para una persona”, anunciados en un *blog* de barrio y en el sitio web no oficial del músico. La persona que asiste a esta “serenata”, robándole algunos minutos a su vida confinada, aprovecha la ocasión para charlar un rato con los anfitriones y, a menudo, llevar un regalo en forma de trueque por el *show* gratuito —un libro, un vino, quesos, una cerámica—. Así es como un día, un cartonero que pasaba por la casa pidió permiso para escuchar y, luego de la canción, contará el Tata, “se arrodilló y, como si estuviese haciendo una plegaria” dijo: “me salvaste el día”.¹ Este tipo de iniciativas fue descrita por la prensa como “un milagro”, “la cultura (que) resiste”, un “hilito de esperanza”, o una “tromba de aire fresco que oxigena los barbijos y nos invita a pensar un mundo mejor”.²

Es esta la relación particular que en algunos casos pudo establecerse entre músicos y público en el año 2020, durante la pandemia del Covid-19, que nos obligó a pensar todo de nuevo.³ Esa acción se insertó en una “tribu dispersa”⁴ de iniciativas de artistas, hombres y mujeres, conocidas y desconocidos, en Buenos Aires y en otros lugares del país, que en esos primeros meses de angustia colectiva intentaron no sólo aportar una alegría o una emoción a la gente que tenían cerca —en una situación en donde la noción misma de lo cercano y lo lejano se hallaba profundamente alterada—, sino también mostrar que aún eran quienes eran antes de la pandemia.

Las manifestaciones a pequeña escala en las calles, en los edificios, en los balcones, que se replicaron en muchas otras partes del globo, contrastan a primera vista con los

¹ Cristian Vitale, “Tata Cedrón: ‘En la pandemia hubo que estar en lo humano’”, *Página12*, Buenos Aires (15 de octubre de 2021). En línea: <https://www.pagina12.com.ar/374834-tata-cedron-en-la-pandemia-hubo-que-estar-en-lo-humano>

² Fermín de la Serna y Eduardo de la Serna, “La cultura resiste: el Tata Cedrón y sus canciones ‘al paso’”, *Revista colibrí*, Buenos Aires (05 de octubre de 2020). En línea: <https://revistacolibri.com.ar/la-cultura-resiste-el-tata-cedron-y-sus-canciones-al-paso/>

³ Tomando el título de una de las primeras exposiciones durante la pandemia, “Pensar todo de nuevo” en la Galería Rolf y con curaduría de Andrea Giunta: <https://www.pensartododenuovo.com/>

⁴ Laura Haimovich, “La pandemia y el arte: Los conciertos al paso del Tata Cedrón”, *Socompa. Periodismo de frontera*, Buenos Aires (25 de agosto de 2020). En línea: <https://socompa.info/cronica/los-conciertos-al-paso-del-tata-cedron/>

Instagram *live* que juntaron a miles de personas, como el DJ D-Nice haciendo *live sets* desde su casa en Nueva York para más de 80.000 personas, con la participación de artistas y personalidades como Janet Jackson, Michelle Obama, Mark Zuckerberg, Rihanna, Oprah, Bernie Sanders o el mismísimo Joe Biden. En Argentina, fueron muchos los músicos que desde sus casas expresaron por videoconferencia su angustia o su solidaridad o, simplemente, sus ganas de seguir haciendo su música, de Fito Páez cantando la canción “Dar es dar” para quienes quisieran recibirla, David Lebón y Lito Vitale dedicándole “Nos veremos otra vez” al personal del Hospital Garrahan,⁵ o la pianista Haydée Schwartz participando de una interpretación colectiva e internacional de *Vexations* de Erik Satie.⁶ Incluso, desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se intentó oficializar muchas de estas iniciativas espontáneas, con la organización de “La noche de los balcones”.⁷

Vemos así que a las cuestiones de escala se agregan las dimensiones *online* y *offline* de la música a comienzos del confinamiento, determinadas por las formas en que los artistas se relacionan con sus públicos. Una primera apreciación sugiere que, en los primeros tiempos del confinamiento global, hubo una recepción positiva de las iniciativas pequeñas y “sinceras”, en contraste con cierta desconfianza hacia iniciativas más mediáticas, que comenzaron ya en marzo de 2020, con músicos cantando juntos en Instagram y en la televisión.⁸ Un ejemplo de la última es la de actores y cantantes argentinos interpretando “Imagine” de John Lennon, en español, emulando a la versión de Gal Gadot en inglés con actores y cantantes de Hollywood. La recepción de ambas versiones, en lugar de comprobar que “estamos en esto juntos y juntos saldremos de esto”, dio cuenta más bien de una falta de conexión con la realidad de los ricos y famosos,⁹ con la misma Gadot afirmando *a posteriori* que su acción había sido de “mal gusto”.¹⁰

⁵ “Coronavirus: músicos argentinos se unieron en una canción para apoyar a los trabajadores y trabajadoras del Garrahan”, *Hospital de pediatría Garrahan*. En línea: <https://www.garrahan.gov.ar/junio-2020/junio/coronavirus-musicos-argentinos-se-unieron-en-una-cancion-para-apoyar-a-los-trabajadores-y-trabajadoras-del-garrahan>

⁶ El evento, llamado “Satie Pandémie. Collective Vexation”, por el cumpleaños de Erik Satie, puede verse *online* en el sitio <https://www.buoncompleannosatit.it/>

⁷ El evento fue organizado por Buenos Aires Ciudad: <https://www.buenosaires.gob.ar/culturaencasa/la-noche-de-los-balcones>; <https://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/noticias/la-noche-de-los-balcones-una-propuesta-cultural-imperdible>.

⁸ Es el caso de “Imagine” de Gal Gadot en Instagram, “Imagina” en el Instagram de la argentina Tamara Bella — actriz e *influencer*— y también de músicos cantando “Como la cigarra” de María Elena Walsh en la televisión argentina.

⁹ Los dos videos están disponibles en Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=_lgNPGH1rXI&ab_channel=GoodMorningAmerica ;

https://www.youtube.com/watch?v=WrhYeB93RX4&ab_channel=EIEcodeTandil

¹⁰ Saman Javed, “From Gal Gadot’s ‘Imagine’ to Florence Pugh’s Toast Tutorial: The Ridiculous Ways Celebrities Entertained Themselves during Lockdown”, *Independent.co.uk*, Londres (23 de marzo de 2022). En línea: <https://www.independent.co.uk/life-style/celebrities-lockdown-gal-gadot-imagine-florence-pugh-b2041572.html>

En estos eventos organizados por instituciones, volvemos a observar diferencias de escala y de recepción, con la organización de mega eventos, que comenzaron desde abril de 2020, y que tuvieron como objetivo, ya no sólo mantener un contacto con la audiencia sino la voluntad de artistas de juntar fondos ante la crisis que la pandemia anunciaba. *One World: Together at Home*, el primero de estos eventos, fue organizado por Global Citizen en conjunción con la Organización Mundial de la Salud (OMS) y la Organización de Naciones Unidas (ONU), de un concierto *online* curado por Lady Gaga y transmitido el 18 de abril de 2020, con un plantel de figuras de la música y de Hollywood, y que tuvo una recepción ambivalente. En la música clásica, Shlomo Mintz coordinó *United in Music*, con un concierto *online* en apoyo a la agencia de refugiados de la ONU (UNHCR); y *MusiCares* un fondo de la Recording Academy, que cuenta también con un Covid-19 *Relief Fund* al que músicos e instituciones pueden hacer donaciones.

Sin embargo, sería un error distinguir de manera tajante entre los eventos mediáticos y los eventos locales, por la sencilla razón de que el confinamiento sumado a las redes sociales tuvo como efecto inmediato la suspensión aparente de la distancia entre ambos. Por caso, valga el ejemplo del guitarrista argentino Tomás Gubitsch, que junto a su hijo Noé realizó desde el balcón de su casa de París una “gira estática” consistente en tocar cada día una canción de origen diferente, y que convocó a mucha más gente gracias a su transmisión por Facebook que el puñado de vecinos y vecinas que los aplaudieron desde sus ventanas. Podemos afirmar que la primera intención desde el sector musical fue la de transmitir solidaridad y conexión con el público. Este contacto con el público fue el motor, por ejemplo, de los eventos iniciados desde instituciones en Francia, como el *Bolero* de Maurice Ravel por la Orquesta Nacional de Francia (30 de marzo 2020); “Viva l’Orchestra 2020!”, que juntó a más de 4.000 músicos *amateurs* en sus interpretaciones del *Vals* de Dimitri Shostakovitch (29 de abril, 2020); y el proyecto “Le temps d’une chanson”, imaginado por la Maîtrise de Radio France, el Teatro Châtelet y France Musique, sobre “La Javanaise” de Serge Gainsbourg y “De temps en temps” de Josephine Baker, invitando a la audiencia a mandar sus grabaciones, y proporcionando tutoriales en línea sobre cómo cantar y grabar cada parte. En la Argentina, podemos mencionar el proyecto “CasasdeÓpera” del Teatro Colón, para el que artistas del Teatro grabaron breves piezas líricas en sus casas, dando cuenta de una “enorme dosis de creatividad” en la producción de dichos videos.¹¹

¹¹ Los videos se encuentran accesibles en el sitio del teatro: <https://teatrocolon.org.ar/es/colondigital/casasdeopera>

Todas estas iniciativas implican una producción casera en los espacios domésticos, con diferencias notorias entre los recursos de producción. Todos parten, sin embargo, de la misma premisa: que se espera que pronto todo vuelva a ser “como antes”, una post-pandemia en la que podamos nuevamente volver a escuchar música juntos. Pero, ¿qué pasa si hay que preparar otro mundo del “después”? ¿Qué pasa si las transformaciones en la escucha fueron demasiado importantes como para volver a los conciertos multitudinarios? En este sentido, hubo durante la pandemia ciertas creaciones que buscaron responder a esta pregunta, como es el caso del equipo Moment Factory y la producción de los primeros eventos musicales *livestream*, cuya ambición fue generar una experiencia de valor similar a la de concierto, con gráficos inmersivos y otros recursos. Una experiencia de concierto, pero *online*. A través de la plataforma Maestro, artistas como Billie Eilish (quien donó parte de lo recaudado a Crew Nation – Live Nation), Melissa Etheridge y Tim McGraw realizaron los primeros espectáculos pensados en *streaming*. Si intentamos pensar en cómo será la música del futuro, es quizás en estas creaciones que encontraremos las primeras respuestas, junto con la alegría recobrada, y por supuesto conocida, de volver a codearse con centenares de personas en una sala de conciertos.

Un campo de investigaciones emergente

Al cerrar en junio del 2022 este número de la *Revista Argentina de Musicología* dedicado a las dimensiones sonoras y musicales de la pandemia de Covid-19, hay que empezar por recordar que esta no ha terminado. Eso es así desde el punto de vista médico y sanitario, pero también en cuanto a los múltiples modos, algunos obvios, otros mal conocidos y a veces indetectables, en que las condiciones excepcionales de estos dos últimos años impactaron en la vida de las personas. La pandemia produjo efectos psicológicos que en muchos casos se prolongan en el tiempo, dificultades individuales a las que deben sumarse los múltiples desórdenes que la situación acarreó en todos los ámbitos de la vida social, incluyendo por supuesto las prácticas artísticas.

Ampliamente comentado fue el terremoto que la pandemia representó para la actividad musical, en particular para los conciertos en vivo y las tareas pedagógicas, con el brusco cierre de todos los lugares públicos, y la reclusión forzada de las personas en sus espacios domésticos. Pero aún no se ha hecho un análisis detallado de todos esos fenómenos, ni hay una idea precisa de cómo las respuestas colectivas a ese desequilibrio repentino en los hábitos más simples y arraigados de la vida cotidiana están dando lugar

—o no— a un cambio duradero de las reglas del juego, a un “mundo del después” que, como todo mundo, debería tener su propia música, o su propia manera de hacer música. De hecho, no se sabe hasta qué punto estamos realmente en otro mundo, ni si “mundo” es la palabra que corresponde al estado de cosas.

A la vez, si la pandemia generó una intensificación vertiginosa de la investigación médica, reflejada sobre todo en el desarrollo acelerado de las vacunas, también dio lugar casi inmediatamente a una cantidad importante de estudios sobre sus dimensiones psicológicas y sociales. La situación de confinamiento, en particular, fue observada en tiempo real, ya desde marzo del 2020, por equipos de psicólogos y sociólogos de distintos países, a menudo aliados en colaboraciones internacionales. Varios de esos estudios, realizados mediante cuestionarios *online* y publicados en distintas revistas científicas a partir de fines del mismo año, se interesaron por las prácticas culturales en cuarentena, y su influencia sobre las personas confinadas.

En casi todos esos trabajos, la música —la que se escucha, y también la que se hace— aparece como un recurso importante dentro de las estrategias de resiliencia desarrolladas por la gente en sus espacios domésticos. Claro que esa experiencia cotidiana se refleja de modo muy imperfecto en las múltiples menciones de la música, sus funciones y sus significados, en unos medios de difusión orientados por definición hacia el espacio público, por cierto transformado por la virtualidad generalizada. Algunos eventos científicos como el coloquio *online* “Sounds of the Pandemic”, organizado por la Universidad de Florencia en diciembre del 2020, subrayaron tempranamente la importancia de desarrollar una reflexión rigurosa a nivel internacional, una iniciativa que en estos meses dará lugar a uno de los primeros libros sobre el tema. Otros eventos o *webinars* de estos primeros dos años fueron “Orchestrating Isolation: Musical Interventions and Inequality in the COVID-19 Fallout” (Universidad de Londres, junio 2020); “Musique en temps de pandémie” (Montreal, diciembre 2020); “Reaction, Creation, Persevering: Quebec Cultural Initiatives at the Time of COVID-19” (Quebec, marzo 2021); “Music and Art in Pandemic” (Conferencia internacional, Universidad Târgu Mures, Marzo 2021), “Music and Corona Symposium” (ICMPC-ESCOM, Julio 2021).

Los primeros estados de la cuestión sugieren que la pandemia produjo respuestas similares en distintas partes del mundo, empezando por las grandes ciudades de Europa y América del Norte que, de hecho, concentraron la mayor parte de los esfuerzos de los investigadores, ellos mismos radicados por lo general en esas regiones. Pero el mapa

dista de estar completo. Los desequilibrios económicos y geopolíticos a nivel global no dejaron de hacerse sentir en el ámbito de la investigación, tratándose del estudio de un fenómeno que, desde el punto de vista académico, aún está en sus comienzos. En América Latina, y en Argentina en particular, hubo varios intentos por pensar lo que estaba pasando, y el sonido y la música fueron tematizados tempranamente. “Los sonidos de la pandemia”¹² surgió a mediados de 2020 como un espacio de “escucha y reflexión situada”, animado por los investigadores, poetas y músicos Luciana Di Leone, Marcelo Díaz, Ignacio Iriarte, Raúl Minsburg y Ana Porrúa.

¿Cuáles son los sonidos de la pandemia? ¿Qué oído u oídos funcionan? ¿Existirá, como propone Juanele [Ortiz], “un oído / no ya sólo sutil, sino sereno”? O por el contrario ¿se trata de un oído agitado, alterado? ¿“Quién hace tanta bulla / y ni deja testar” como diría César Vallejo? ¿Es un oído situado geográfica y socialmente? ¿Es un sonido intraducible, como el de la lluvia?¹³

Estas eran las preguntas fundamentales de ese proyecto pionero. Puede mencionarse también entre las publicaciones tempranas el número de *Estudios curatoriales* editado por Minsburg bajo el título “Escuchar el presente”, con artículos como el de Ana Lidia M. Domínguez Ruiz, “El oído confinado: manifestaciones sensibles y efectos aurales de la pandemia”, o el de Laura Novoa, “Los balcones de la desobediencia: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición”.¹⁴

En otros países de América Latina se realizaron iniciativas comparables, como “Sonidos de la pandemia, archivo sonoro”, desarrollada por un equipo de investigadores colombianos y británicos.¹⁵ Existen también grupos de investigación que se limitan sólo a un país, como el del proyecto francés MUSICOVID, dirigido por Cécile Prévost-Thomas, Luc Robène y Solveig Serre, para el período 2022-2026, del que se habla en detalle en este número. También se pueden mencionar las iniciativas canadienses del CRILCQ y del ICRM, con proyectos que buscan relevar todas las actividades culturales

¹² Autores varios, “Los sonidos de la pandemia. Proyecto de escucha y reflexión situada”, *Caja de resonancia*, en línea: <https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=sonidos-pandemia&letra=r>

¹³ Ana Porrúa, “Notas sobre la pandemia I”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 6, nro. 10 (primer semestre 2020). En línea: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/113294/CONICET_Digital_Nro.55908b71-b699-4aa7-a332-0b13b4887cd6_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

¹⁴ Raúl Minsburg (ed.), “Escuchar el presente”, *Estudios curatoriales* 8, nro. 13 (2021).

¹⁵ “Sonidos de Pandemia: Archivo Sonoro Covid-19” es dirigido por el antropólogo Alejandro Castillejo radicado en la Universidad de Los Andes (Colombia) y en la University of Leeds. Para ver más sobre el proyecto: <https://cienciassociales.uniandes.edu.co/noticia/sonidos-de-pandemia-archivo-sonoro-covid-19/>; <https://changingthestory.leeds.ac.uk/2020/03/26/sounds-of-pandemia-archivo-sonoro-covid-19/>

relacionadas con la pandemia.¹⁶ Estos últimos cuentan ya con una primera publicación en marzo 2022, con el número “Musique en temps de pandémie” de la *Revue Musicale OICRM* editado por Marie-Hélène Benoit-Otis,¹⁷ con textos centrados principalmente en la provincia canadiense de Québec. Entre los proyectos con un aliento más global se encuentra “Musicovid – An International Research Network”,¹⁸ dirigido por Niels Christian Hansen desde Dinamarca y Melanie Wald-Fuhrman desde Alemania, que incluye una encuesta *online* sobre “Music in the Time of Corona”¹⁹ y la base de datos “Coronamusic”,²⁰ que ya cuenta con una publicación en *Frontiers* con 44 contribuciones.²¹ Otra publicación que cuenta con una perspectiva internacional es el “Carnet hypothèses: Working in Music. International Research Network – COVID19 Impact”,²² un espacio coordinado desde Francia con entradas de músicos e investigadores de distintos países sobre cómo producir música durante y “post” COVID, y que acepta contribuciones de forma continua.

Dossier “Músicas y sonidos de la pandemia”

El presente dossier busca hacer un aporte a este campo de investigaciones emergente con contribuciones tanto sobre Europa (Francia), como también —y esta fue la apuesta específica del número— de América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Perú). Los textos incluyen un estado de la cuestión sobre las investigaciones actuales sobre música y pandemia, y consideraciones de orden metodológico, junto con estudios de caso a nivel de un país, o sobre géneros musicales específicos. El texto de Esteban Buch que abre el número — “Música confinada. Espacios sonoros en pandemia, marzo-junio 2020” — cuya primera versión en inglés fue presentada en las mencionadas jornadas de la Universidad de Florencia, parte de un análisis de *El Decamerón* de Boccaccio para pensar las formas de resiliencia que

¹⁶ El proyecto de investigación del CRILCQ puede encontrarse en el siguiente link: <https://crilcq.org/la-recherche/projets-de-recherche/interactions-culturelles/recensement-des-initiatives-culturelles-mises-en-oeuvre-au-temps-de-la-covid-19/>

¹⁷ Marie-Hélène Benoit-Otis (ed.), “Hors série: Musique en temps de pandémie”, *revue musicale oicrm*, Québec (marzo 2022). En línea: <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-hors-serie-2022/>

¹⁸ El sitio de “Musicovid - An International Research Network” es: <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik/musicovid-an-international-research-network.html>

¹⁹ Annika Essmann, “Music might be systemically relevant”, *Max-Planck-Gesellschaft*. En línea: <https://www.mpg.de/14777336/music-culture-covid19>

²⁰ Niels C. Hansen, John M. Treider, Dana Swarbrick, Joshua S. Bamford, Johanna N. Wilson, Jonna K. Vuoskoski. *Coronamusic Database* (2021). En línea: osf.io/y7z28https://osf.io/y7z28/

²¹ Autores varios, “Social Convergence in Times of Spatial Distancing: The Role of Music During the COVID-19 “Pandemic”, *frontiers* (2020-2021). En línea: <https://www.frontiersin.org/research-topics/14089/social-convergence-in-times-of-spatial-distancing-the-role-of-music-during-the-covid-19-pandemic#articles>

²² *Carnets Hypothèses: Working in music - COVID19 Impact*. En línea: <https://wim.hypotheses.org/category/covid19-impact>

la cultura puede proveer en situaciones de emergencia. Una reflexión sobre las investigaciones recientes sobre música y Covid-19 durante lo que fue el primer confinamiento mundial en marzo de 2020 lleva a preguntarse por los distintos espacios de música generados por la pandemia, y la redistribución de los espacios acústicos públicos y privados, causada por el poder disruptivo de la pandemia.

Sigue a esta primera contribución de orden más general, un estudio sobre la música tropical chicha o cumbia en Perú. El trabajo de campo de Arturo Quispe-Lázaro —autor de otros trabajos sobre esta música—²³ analiza cómo sus modos de producción se vieron transformados por la experiencia del confinamiento y cómo la música chicha pudo encontrar una continuidad, a menudo subversiva, en tiempos de excepción sanitaria.

Esta continuidad —o no— de las prácticas musicales a partir de la pandemia, también está presente en los dos textos que le siguen, ambos abocados al análisis del contexto chileno. El texto de Tomás Peters y Mariana Peralta —que marca una continuidad en la reflexión sobre políticas culturales en Chile—²⁴ permite pensar la idea de un “ecosistema” de prácticas musicales, a partir del estudio de estadísticas sobre el impacto que tuvo la pandemia en ese país, analizando las nuevas tendencias de producción musical y también estableciendo una comparación con lo que ocurrió a nivel global. El texto de Estefanía Urqueta profundiza las reflexiones de la autora sobre la precariedad del trabajo cultural en Chile,²⁵ para considerar la transición de la música en vivo a la música en *streaming*, poniendo el eje en los actores y sus redes de solidaridad frente a la crisis laboral del sector. Los dos artículos sobre Chile se proponen pensar a este “ecosistema” de prácticas musicales y sus nuevas lógicas de producción, circulación y recepción, a la luz de una doble crisis: la pandemia mundial y la crisis social y política chilena a partir del estallido o revuelta social que se vivió en ese país en octubre de 2019, con el proceso actual constituyente que pone el eje en la importancia de los derechos culturales.

El artículo del Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP), un grupo de investigación interdisciplinario basado en Brasil, se posiciona desde la perspectiva de los creadores. ¿Cómo componer desde nuestras casas? ¿Cuáles son los recursos

²³ Arturo Quispe-Lázaro, “Música Chicha a la carta: nuevas formas de organización musical en/post-pandemia”, *Carnets Hypothèses: Working in music - COVID19 Impact* (30 de diciembre de 2021). En línea: <https://wim.hypotheses.org/1851>

²⁴ Carla Pinochet Cobos, Tomás Peters y Victoria Guzmán, “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo”, *Revista de Estudios Sociales* 78 (1 de octubre de 2021): 14-35. En línea: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.7440/res78.2021.02>

²⁵ Eileen Karmy y Estefanía Urqueta, “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”, *Comunicación y Medios* 30, nro. 44 (2021): 93-105. En línea: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/61381>

disponibles y cuáles las limitaciones? A partir de la propuesta de “UbiMus” o “música ubicua” como campos de estudios, pero también como marco teórico y metodológico, los autores Carlos Gómez, Luzilei Aliel, Marcello Messina, Iván Simurra y Damián Keller analizan la composición de las obras musicales *Contracapás* y *Ouija*. No es tanto un estudio de caso de un país, sino de cómo se pudo crear durante la pandemia, a partir del caso de dos obras creadas en condiciones *online*, con un oído puesto en el futuro de la creación digital. El equipo propone a “ubimus” música como metodología de trabajo en un mundo en el que compositores e intérpretes deben buscar nuevos modos de colaboración *online*.

La siguiente contribución presenta los lineamientos y las primeras reflexiones de un proyecto de investigación que durará al menos cuatro años. Cécile Prévost-Thomas, Luc Robène y Solveig Serre analizan el impacto de la pandemia en las prácticas artísticas en Francia, considerando las transformaciones que produjo a nivel social, y proponiendo una tipología para pensar la música en ese contexto —como memoria, como fuerza vital y factor de cohesión social, como factor de riesgo, como crítica al poder, como pedagogía—. En su análisis consideran y comparan prácticas de distintos músicos, desde el grupo de punk rock The Hyènes, el grupo de metal Hypno5e, o las “corona-canciones” de Frédéric Fromet, Julien Doré o Jean-Jacques Goldman.

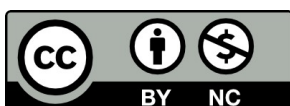
Finalmente, el texto que cierra el número, de las investigadoras argentinas Camila Juárez y Guadalupe Lucero, plantea una apertura hacia lo sonoro. A partir de una reflexión teórica sobre el *sensorium* —definido como los modos en los que podemos agenciar el sentir— las autoras se preguntan cómo se traduce, en una lógica sonora, la experiencia sensible de la pandemia. O de forma más amplia, ¿qué matriz sensorial abrió la pandemia? Las primeras pistas para responder a estas preguntas se encuentran, para las autoras, en la producción de la artista sonora argentina Cecilia Castro, una de las muchas artistas que se vieron obligadas a pensar cómo existir confinada en estado de suspensión, y cómo comenzar a imaginar el futuro.

**Música confinada. Espacios sonoros en pandemia,
marzo – junio 2020**

Esteban Buch

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 12-33

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Música confinada. Espacios sonoros en pandemia, marzo – junio 2020

Tras una introducción dedicada a *El Decamerón* de Boccaccio y su visión de la resiliencia mediante la música y la literatura, este artículo explora los nuevos espacios musicales (departamentos, ventanas, balcones, balcones online, salas de concierto desiertas, conciertos en *streaming*, videos en pantalla dividida, etc.) surgidos durante el primer confinamiento por el Covid-19. Se discute la bibliografía sobre las prácticas de escucha musical desarrolladas para hacerle frente a la pandemia desde los espacios privados, y se compara a éstas con las representaciones de la música en los medios como remedio público para el deterioro del lazo social. Se analizan las formas de expresión de los músicos confinados mediante videos musicales y conciertos en *streaming*, y se interroga la prevalencia del humor y del optimismo, en el contexto del sufrimiento y la muerte causadas por la enfermedad. Se sugiere por último el efecto disruptivo de la pandemia para las ontologías de la música tradicionales, dada la dificultad de decir *dónde* estaban situadas esas prácticas confinadas.

Palabras clave: Pandemia, Covid-19, Boccaccio, *Decameron*, música, espacios sonoros, confinamiento

Music in Lockdown. On sonic spaces during the Covid-19 pandemic, March – June 2020

Starting with a section on *The Decameron* and Boccaccio's vision of resilience through storytelling and musicking, this essay explores the new musical spaces (apartments, windows, balconies, balconies-as-viewed-online, deserted concert halls, streaming events from homes, split screen videos, and so on) that emerged during the first Covid-19 lockdown. It discusses the literature on how people listened to music in their private spaces to cope with the pandemic, and opposes it to media representations of music as a public remedy for an ailing social bond. It addresses the quarantined musicians' self-expression through dedicated music videos and streaming concerts, and interrogates the prevalence of humor and optimism, in the context of the suffering and death caused by the disease. It also suggests the disruptive effect of the pandemic on traditional ontologies of music, given the difficulty of saying *where* all these practices under lockdown were actually located.

Keywords: Pandemic, Covid 19, Boccaccio, *Decameron*, music, sonic spaces, lockdown

La lección de Boccaccio

Entre marzo y junio de 2020, durante el primer confinamiento por la pandemia de Covid-19, medios de varios países evocaron *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio, junto con *La peste* de Albert Camus y algunos otros libros clásicos. En marzo, *The Newstatesman* afirma que ese libro escrito en el siglo XIV “nos muestra cómo sobrevivir al coronavirus”, y recomienda contar cuentos y escuchar música como terapia para hacerle frente a la pandemia.¹ Participando así de lo que él mismo llama con ironía “una epidemia de consejos”, el periodista cita un artículo de un especialista de Boccaccio que describía su “innovación de la profilaxis narrativa” como un aporte novedoso a los tratados médicos del Renacimiento temprano.² Poco después, el mismo texto de Martin Marafioti aparece destacado en *JSTOR's Daily*, la sección de la plataforma de artículos científicos “en donde las noticias se encuentran con su equivalente académico”.³ En junio, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos presenta su “Boccaccio project”, una serie de diez videos online con obras musicales compuestas para la ocasión. Entre ellas está *Intuit (a way to stay in this world)* [“Intuit (una manera de quedarse en este mundo)”] de Miya Masaoka, interpretada por la violonchelista Kathryn Bates: “Esta pieza expresa la esperanza positiva y optimista de hallar un modo de estar en el mundo exterior al confinamiento, y el deseo de encontrar un sano equilibrio entre nuestra propia interioridad y ese mundo exterior”, explica la compositora.⁴

Es evidente la razón de ese interés. El libro de Boccaccio es una colección de cien cuentos breves que en su mayoría hablan de amor y de sexo en tono libertino y anticlerical, pero también un relato de primera mano sobre la horrible epidemia de peste bubónica que en 1348 mató a más de la mitad de la población de Florencia, y en pocos años alteró completamente el mapa demográfico y social de Europa. En 2020, ante la primera ola de la epidemia del nuevo coronavirus, importan menos los cien cuentos como tales que el cuento suplementario que les sirve de marco, es decir el relato de cómo una *brigata* de jóvenes -un grupo de siete mujeres y tres hombres- deciden huir de la peste aislándose juntos voluntariamente en una hermosa casa de campo. Allí se dedican

¹ Spicer, André, “The Decameron – the 14th-Century Italian Book That Shows Us How to Survive Coronavirus”, *The Newstatesman*, (8 Marzo 2020), <<https://www.newstatesman.com/2020/03/coronavirus-survive-italy-wellbeing-stories-decameron>> [consultado el 28 enero 2022].

² Marafioti, Martin, “Post-Decameron Plague Treatises and the Boccaccian Innovation of Narrative Prophylaxis”, *Annali d'Italianistica*, Vol. 23, *Literature & Science* (2005), 69-87.

³ Wills, Matthewm “Boccaccio’s Medicine”, *JSTOR Daily* (18 Marzo de 2020) <<https://daily.jstor.org/boccaccios-medicine/>> [consultado el 28 enero 2022].

⁴ Masaoka, Miya, “About the work”, *Intuit (a way to stay in this world)*, estreno online el 17 de junio 2020, <<https://www.loc.gov/concerts/boccaccio-project/masaoka-bates.html>> [consultado el 28 enero 2022].

a contar cuentos, a cantar canciones y a bailar, junto a otros placeres como comer y beber, dormir la siesta, o explorar la naturaleza de los alrededores. Para eso, adoptan una organización política protodemocrática que, liderada por las mujeres, hace de cada miembro del grupo un soberano por un día, encargado de supervisar el ritual de la narración de los cuentos y otros aspectos de la vida colectiva. (Por cierto, ese principio horizontal e inclusivo no se extiende a los sirvientes, que solo están allí para ayudar a los aristócratas en sus placeres).

La primera jornada del *Decamerón* comienza con un relato estremecedor sobre la peste en Florencia, un tema que luego el autor evita durante todo el libro, como siguiendo un consejo de sus personajes, que deciden ignorar las malas noticias como parte de su estrategia de supervivencia. Ese cuadro ominoso va desde la repugnante sintomatología de los enfermos hasta las actitudes egoístas y desesperadas de los sanos, en medio de un colapso total de las leyes “humanas y divinas”, y de instituciones como la familia, la Iglesia y el Estado. Entre las técnicas que los florentinos usan para tratar de sobrevivir -o de morir-, la música ocupa un lugar importante, y eso es así en ambas puntas de la gama de comportamientos, es decir el aislamiento total y la imprudencia total.⁵ Sobre la primera actitud, Boccaccio escribe:

Algunos pensaban que vivir moderadamente y evitar todo lo superfluo era la mejor manera de resistir a semejante accidente. Una vez formado su grupo [*brigata*], vivían separados de los demás, recogiendo interiormente tras encerrarse en casas en donde no hubiera nadie enfermo, y para vivir mejor consumían comidas delicadísimas y vinos excelentes, con gran moderación y huyendo de toda lujuria. No hablaban con nadie de afuera, ni dejaban que les lleguen noticias sobre la muerte o los enfermos, entreteniéndose en cambio con sonidos de instrumentos [*con suoni*] y con los placeres a su alcance.⁶

Además de beber y comer, escuchar música instrumental [*suoni*] es el único placer de las personas confinadas que Boccaccio menciona. Y es probable que en esa situación sean ellas mismas quienes tocan los instrumentos, algo que formaba parte de la educación de las clases altas, aun si en tiempos normales les dejaban esa tarea a los profesionales a su servicio. Sin embargo, el texto subraya el lado pasivo de la experiencia, el escuchar más que el tocar. Evoca una atmósfera musical estática,⁷ que

⁵ Beck, Nora M. *Singing in the garden: An examination of music in trecento painting and Boccaccio's 'Decameron'*. Tesis doctoral (New York: Columbia University, 1993).

⁶ Boccaccio, *Il Decamerone*, introducción a la Primera jornada, Wikisource. Traducción del autor.

⁷ Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres* (Londres y New York: Routledge, 2017).

vuelve a esos espacios cerrados más agradables y por ello más seguros, al menos según las teorías médicas de la época.

La postura opuesta es el canto que algunos temerarios combinan con fuertes dosis de alcohol, sentido del humor, y una actitud de predadores de los espacios públicos y privados:

Otros, en cambio, afirmaban que el remedio infalible para tanto mal era beber mucho y disfrutar de andar cantando por ahí [*l'andar cantando attorno*], divertirse y satisfacer sus apetitos con todo lo que hubiera, y reírse y burlarse de todo lo que sucediese; y lo que decían, lo ponían en obra como podían, yendo de día y de noche ora a esta taberna ora a la otra, bebiendo sin modales y sin medida, haciendo solamente lo que les daba la gana, y tanto mejor si era en casa ajena.⁸

Contrariamente a los *suoni* estáticos de los grupos confinados, cuya circulación se agota en el mismo espacio privado que vuelven sensibles como espacio de vida, *l'andar cantando attorno* es una práctica activa que no conoce fronteras físicas, y no emana de una comunidad constituida sino de individuos errantes. El impacto sónico de esas voces está fuera de control, al igual que la epidemia misma. Mientras que a los individuos encerrados la música les sirve para mantener a raya la lujuria, es decir la invasión del intelecto por la pulsión, quienes cantan en calles y tabernas, fatalistas ante la muerte, expresan lo que sienten en un intento desesperado por aumentar la intensidad de la vida, en un espacio-tiempo habitable que va reduciéndose día a día.

Boccaccio no condena moralmente a nadie, pero puede suponerse que la actitud prudente y autoconservadora del primer grupo es mejor que la actitud suicida y egoísta del segundo. Sin embargo, ni unos ni otros tienen ninguna garantía de sobrevivir. Lo mejor que se puede hacer, sugiere el autor, es huir de la ciudad, como lo hace su *brigata* de los diez jóvenes y los cien cuentos. Eso sí, los que se van al campo prolongan a su modo los dos tipos de prácticas musicales de los que se quedan en la ciudad, es decir el canto y el uso de instrumentos. Si bien en el *Decamerón* la música es mucho menos importante que la narración, el canto de *ballate* con acompañamiento de laúd, a menudo combinado con una danza llamada *carola*, hace que las emociones exaltadas circulen entre las mentes y los cuerpos como objetos sonoros compartidos por todos, dentro de los límites de las normas que el grupo se ha dado a sí mismo. Así las diez *ballate* cantadas al final de cada jornada constituyen “la liturgia secular y la ceremonia ritual del

⁸ Boccaccio, *Il Decamerone*, introducción a la Primera Jornada, Wikisource.

comentario musical”, indispensables para que frente al caos de la pandemia pueda tener lugar una “recreación del orden social y moral”.⁹

Nora Beck subraya el rol fundamental de las mujeres en la animación de esa “liturgia secular” con que se intenta prolongar la vida en tiempos de desastre. Eso es así en momentos clave como el final de la segunda jornada: “Llegada la hora de cenar, lo hicieron con gusto en un ambiente de fiesta, tras lo cual, según el deseo de la reina [Filomena], mientras Emilia bailaba una *carola*, Pampinea en respuesta entonó esta canción: *¿Qué mujer cantará si no canto yo, / que no tengo deseo insatisfecho?*”.¹⁰ Y ya al final de la primera jornada, Emilia, acompañada al laúd por Dioneo, canta una *ballatta* que hoy suena como un elogio despreocupado del narcisismo:

*Tanto me atrae mi belleza
Que en otro amor jamás
Pensaré ni buscaré ternura.
Cada vez que me miro al espejo
Veo el bien que a la mente satisface
Y no hay nuevo accidente ni viejo pensar
Que me pueda quitar lo que tanto quiero.*

Mood music en tiempos del Covid-19

En 2020, durante la primera ola de Covid-19, la mención del *Decamerón* en los medios fue solo episódica, pero muchas personas parecen haber seguido, sin saberlo, el consejo de Boccaccio sobre las virtudes terapéuticas de la música y los relatos. La incipiente bibliografía académica sobre el impacto psicológico del confinamiento confirma la idea de que escuchar música en casa ayudó a muchas personas a sobrellevar el encierro y las angustias del momento. Lo mismo sugieren datos y materiales de otro tipo, prensa escrita o videos por ejemplo, que al igual que esos estudios académicos, y como consecuencia de las desigualdades sociales y técnicas a nivel mundial, provienen esencialmente de Europa y América del Norte. Por ejemplo, en un estudio de 5000 personas encuestadas en “tres continentes” (Francia, Alemania, Italia, Reino Unido, EE. UU. e India) “más de la mitad dijeron que la música les había ayudado a hacer frente a la situación”, siendo que “las personas que experimentaron un aumento de emociones negativas utilizaron la música para su autorregulación emocional, mientras que las que experimentaron un aumento de

⁹ Ciabattini, Francesco. “Music in Trecento Italy and the Soundtrack of Boccaccio's Decameron”, *MLN*, Vol. 134 Suplemento (Septiembre 2019), 138-151, 150.

¹⁰ Boccaccio cit. en Beck, *Singing in the garden*, 14.

emociones positivas la usaron como sucedáneo [proxy] de interacciones sociales”.¹¹ En otro estudio realizado en España entre el 3 y el 18 de abril de 2020, más del 80 por ciento de los 1868 encuestados dijeron escuchar música durante el confinamiento, con 49 por ciento diciendo que escuchaban más música que antes, y tan sólo 3 por ciento que escuchaban menos; del conjunto, más de la mitad declaró que la música “les ayudaba a relajarse, a escapar, a levantar el ánimo o a sentirse acompañados”.¹²

Otro estudio más, con 1031 encuestados de España, Italia y EE. UU., puso escuchar música en el primer lugar de las actividades consideradas “más útiles” para sobrellevar el confinamiento, seguida por “hablar con amigos, familiares y colegas” y “hacer ejercicio al aire libre”; hay que decir que el porcentaje que dio preferencia a la música fue inferior al 15 por ciento, lo que sugiere una gran dispersión de las estrategias individuales.¹³ A su vez, una encuesta australiana sobre una población mucho más pequeña (127 encuestados) observó que “el nivel de satisfacción estaba asociado positivamente con escuchar música y negativamente con ver televisión, videos o películas”.¹⁴ Otra encuesta, realizada en el Reino Unido con 233 personas, arrojó resultados similares sobre el uso de la música para hacer frente a la situación, al tiempo que señalaba una fuerte correlación entre escuchar música y el “uso de sustancias”, es decir, “recurrir a las drogas o al alcohol para evitar tener que prestar atención y lidiar con los factores de stress”, empezando por la epidemia misma. Esa asociación con las drogas es una singularidad de ese estudio, que los autores ven como prueba de que “la música también puede ser usada de maneras poco saludables”.¹⁵

En conjunto, esos resultados son consistentes, si bien no muy sorprendentes. No hay dudas de que la música ayudó a muchas personas a sobrellevar mejor la crisis sanitaria. En cuanto a las razones de esa eficacia, una explicación posible es que “las emociones estéticas provocadas por la música podrían mejorar e intensificar la comunicación,

¹¹ Fink, Lauren, Lindsay Warrenburg, L.A., Claire Howlin, William Randall, Niels Hansen, Melanie Wald-Fuhrmann. “Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown”, *Humanities and Social Sciences Communications* 8/180 (2021), <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00858-y>.

¹² Cabedo-Mas, Alberto, Cristina Arriaga-Sanz, Lidon Moliner-Miravet. “Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey”, *Frontiers in Psychology* Vol. 11 (2021), <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2020.606180>, DOI=10.3389/fpsyg.2020.606180.

¹³ Mas-Herrero, Ernest M., Neomi Singer, Laura Ferreri, Michael McPhee, Robert Zatorre, Pablo Ripolles. “Rock ‘n’ Roll but Not Sex or Drugs: Music Is Negatively Correlated to Depressive Symptoms During the COVID-19 Pandemic via Reward-related Mechanisms”, *PsyArXiv* (22 diciembre 2020), doi:10.31234/osf.io/x5upn.

¹⁴ Krause, Amanda, James Dimmock, Amanda Rebar and Ben Jackson. 2021. “Music Listening Predicted Improved Life Satisfaction in University Students During Early Stages of the COVID-19 Pandemic”. *Frontiers of Psychology* Vol. 11 art 631033, doi: 10.3389/fpsyg.2020.631033.

¹⁵ Henry, Noah, Diana Kayser, Hauke Egermann. “Music in Mood Regulation and Coping Orientations in Response to COVID-19 Lockdown Measures Within the United Kingdom”. *Frontiers in Psychology* Vol. 12 art. 647879 (2021). doi: 10.3389/fpsyg.2021.647879.

permitiendo así el surgimiento de estrategias colectivas para reducir la disonancia [cognitiva]” frente a la pandemia.¹⁶ Si eso es así, se entiende que la música haya reforzado en algunas personas la capacidad de hacer frente a una situación que, por cierto, nadie había experimentado antes. Sin embargo, todos esos estudios citan una bibliografía que ya antes de la epidemia de Covid-19 enfatizaba el rol habitual de la música en la regulación del estado de ánimo. Siendo ya este un uso bien establecido antes de la pandemia, especialmente desde que las plataformas de *streaming* decidieron organizar su oferta en torno a *playlists* o *hubs* que, bajo el nombre *Relax*, *Noche* o *Bienestar*, buscan explícitamente optimizar las emociones positivas,¹⁷ lo extraño hubiera sido más bien que esa función desapareciera repentinamente en 2020 frente a la crisis del coronavirus.

Por otra parte, el hecho de que una mayoría de personas afirmara usar música para hacer frente al confinamiento debe ser relativizada frente al dato de que Spotify y otras plataformas dieron cuenta de un descenso global de su actividad de *streaming*.¹⁸ Esto se ha explicado por la supresión del tiempo pasado escuchando música en los autos o el transporte público para ir a trabajar. Sin embargo, según un estudio realizado en Francia con 2963 encuestados, “las personas que continuaron yendo a trabajar *in situ* también dijeron escuchar música con menos frecuencia que antes”, es decir 70 por ciento, comparado con 92 por ciento en 2018.¹⁹ Como se ve, el panorama general de las prácticas de escucha durante la pandemia dista mucho de estar del todo claro, sobre todo si se agregan sesgos estadísticos como el hecho de que, por ejemplo, el 69,3 por ciento de las personas que respondieron al cuestionario español eran mujeres y el 74,8 por ciento tenían formación universitaria, dejando abiertas en este caso las preguntas sobre la conducta de los hombres y de las personas menos diplomadas.²⁰

Por otra parte, en todos esos estudios realizados mediante cuestionarios *online* se dice muy poco sobre lo que significa la expresión “escuchar música” en términos de géneros musicales, dispositivos técnicos, situaciones espaciales, etc., sin hablar de los

¹⁶ Sarasso, Pietro, Irene Ronga, Marco Neppi-Modona, Katiuscia Sacco. “The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers of Psychology* 12:611639 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611639>.

¹⁷ Knobloch, Sylvia and Dolf Zillmann. “Mood Management via the Digital Jukebox”, *Journal of Communication* 52 (2002), 351-366; Anderson, Paul Allen. “Neo-Muzak and the Business of Mood”, *Critical Inquiry* 41 (Verano 2015), 811-840; Chodos, Asher Tobin. “What Does Music Mean to Spotify? An Essay on Musical Significance in the Era of Digital Curation”, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* nro.2 I (Julio 2019), 36-64.

¹⁸ Sim, Jaeung, Daegon Cho, Youngdeok Hwang, and Rahul Telang. “Virus Shook the Streaming Star: Estimating the COVID-19 Impact on Music Consumption”. *SSRN Electronic Journal* (2020), <https://ssrn.com/abstract=3649085> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3649085>.

¹⁹ Jonchery, Anne and Philippe Lombardo. “Pratiques culturelles en temps de confinement”, *Culture études* 2020/6 n° 6 (2020), 1-44.

²⁰ Cabedo-Mas ea, “Uses and Perceptions of Music”, 3.

significados personales asociados a lo que se escucha. Es una lástima, pues eso podría haber dado alguna idea de *cómo*, exactamente, la música ayudó a la gente a enfrentar la pandemia. Sin embargo, es interesante en el último estudio citado la observación de que más de un cuarto de los encuestados dijo escuchar “nuevos estilos” de música, comparado con los tres cuartos que siguieron escuchando lo mismo que antes;²¹ claro que la relevancia de ese dato a escala global es sin duda limitada. En otro plano, la disminución cuantitativa de la actividad de las plataformas de *streaming* contrastó con un aumento del consumo de YouTube, lo que sugiere que las experiencias puramente sonoras podrían haber retrocedido a favor de las audiovisuales;²² solo que ese dato no tiene en cuenta el uso frecuente de YouTube como una plataforma de “música sola” suplementaria. Timothy Yu-Cheong Yeung se basó en un estudio de la antigüedad de los *tracks* escuchados en Spotify para sugerir que la pandemia de Covid-19 tuvo por efecto “desencadenar la nostalgia”; solo que su definición implícita de nostalgia como el sentimiento que despierta cualquier grabación de más de tres años de antigüedad restringe su observación a un público muy joven, el único para el cual tres años son mucho tiempo.²³ En cambio, otros autores no especializados en el consumo musical también detectaron un aumento global del “ocio inspirado en la nostalgia”, como parte de un “interés significativo en el pasado”.²⁴

Otra pregunta de respuesta incierta es qué hizo la gente, si es que hizo algo, con sus colecciones personales de música (LP de vinilo, CD, MP3...), fuente tradicional de experiencias de escucha repetidas y subjetivas.²⁵ No parece que nadie haya estudiado la cuestión a nivel cuantitativo. En cambio, en marzo de 2020 un periodista del *New Yorker* le preguntó a algunos músicos qué estaban escuchando en esos días, y obtuvo respuestas como “He estado bailando en la cocina con los discos que me encantaban cuando iba a la universidad”, de Maggie Rogers, o “Sí, hay que bailar, así que ahí vamos con los doce pulgadas de música disco”, de Lenny Kaye.²⁶ Bernard Loutte, un periodista francés, escribió un libro hecho de textos cortos inspirados cada día en un disco de 45 rpm

²¹ Cabedo-Mas ea, “Uses and Perceptions of Music”, 3.

²² Sim e.a., “Virus Shook the Streaming Star”.

²³ Yu-Cheong Yeung, Timothy. “Did the COVID-19 Pandemic trigger nostalgia? Evidence of Music Consumption on Spotify”, *Covid Economics Issue* 44 (2020), <https://cepr.org/content/did-covid-19-pandemic-trigger-nostalgia-evidence-music-consumption-spotify-0>

²⁴ Gammon, Sean and Gregory Ramshaw. “Distancing from the Present: Nostalgia and Leisure in Lockdown”, *Leisure Sciences* 43:1-2 (2021), 131-137, doi:10.1080/01490400.2020.1773993.

²⁵ Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada* (Buenos Aires: Indie, 2020).

²⁶ Nast, Condé. “Music to Endure the Coronavirus Quarantine”, *The New Yorker*, 2020 <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/music-to-endure-the-coronavirus-quarantine>> [consultado el 28 enero 2022].

diferente de su colección.²⁷ Pero esos datos sobre el uso de las discotecas personales son poco más que anecdóticos. En resumen, a pesar de los grandes méritos de las primeras investigaciones realizadas por académicos y periodistas, hay que admitir que sobre los usos reales de la “música durante el confinamiento” se sabe bastante poco.

Dicho esto, la mera existencia de estos estudios, llevados a cabo en diferentes países por investigadores y encuestados confrontados a situaciones personales difíciles y sin precedentes, así como la presencia en los medios y redes sociales de muchos comentarios positivos sobre la música en general, sin hablar de la decepción causada por la supresión de conciertos y otras actividades en vivo, sugieren que la pandemia activó una creencia difusa e inorgánica en la utilidad social y psicológica de la música. Y en los medios, por lo menos, el elogio de la música como recurso para el bienestar individual fue quizás menos intenso que el elogio de la música como terapia colectiva ante el deterioro del vínculo social. Algunos incluso vieron en ella una especie de sustituto del vínculo social como tal, dañado por la limitación radical de las interacciones entre las personas, que era el objetivo médico del confinamiento. En esa perspectiva, la música grabada habría constituido una fuente de espacios alternativos imaginarios, frente a la cancelación de muchos espacios físicos de interacción social, empezando por los destinados a tocar y escuchar música en forma colectiva. Así, aún si la mayoría de los eventos musicales durante el confinamiento fueron declaradamente apolíticos, la mención insistente de la música en los medios y otros discursos podía sonar como una respuesta, ya que no una crítica —por lo menos en aquellos primeros meses de 2020—, a la suspensión parcial por el Estado de las libertades individuales y el espacio público como tal.

Actos de habla pedagógicos

El 13 de marzo de 2020, el diario italiano *La Repubblica* publica el artículo “Coronavirus, l’Italia sul balcone: canzoni contro la paura” [“Coronavirus, Italia en los balcones: canciones contra el miedo”], dando cuenta de un “*flashmob* musical” lanzado en Facebook, que invitaba a la gente a cantar o tocar música desde sus balcones y ventanas, el mismo día a una hora determinada. “El resultado es una melodía, que es diferente en cada barrio y ciudad, que recorre las regiones del Norte y del Sur, y que ora incluye las notas del *Inno di Mameli* [el himno nacional italiano], ora tararea *Napul’è* de Pino Daniele”, un popular cantor napolitano.²⁸ Los videos del evento muestran gente

²⁷ Kaganski, Serge. “Voyage autour de sa chambre – sur 45 *tours de confinement* de Bertrand Loutte”. AOC (10 febrero 2021).

²⁸ Scorza Barcellona, Gaia. “Coronavirus, l’Italia sul balcone: canzoni contro la paura”, *La Repubblica*, (13 Marzo 2020).

produciendo todo tipo de música, desde solos de trompeta hasta tenores de ópera, niños golpeando latas y DJs haciendo bailar en sus casas a los habitantes de todo un edificio. Según el diario *Il Messagero*, “la paradoja es que la cuarentena produce contacto más que aislamiento”, ya que “los cuerpos se quedan en casa, pero los sentimientos circulan”.²⁹

Los balcones musicales italianos salieron en los medios de todo el mundo, y algunos de esos videos se volvieron virales. Unos días después, en Alemania, se organiza un *flashmob* parecido, una invitación a entonar la *Oda a la alegría* “contra el virus”, que de hecho prolongaba la larga tradición de usos de la obra de Beethoven en el ámbito social y político.³⁰ “Beethoven vuelve a unir a la gente, incluso si el famoso *Seid umschlungen, Millionen* [“Abrácense, millones”] no tiene por ahora traducción física”, comenta el canal de televisión *Deutsche Welle*.³¹ “Todos pueden participar, ya que el canto une y hace que la gente se sienta bien”, anuncia por su parte otro día la Iglesia Evangélica en Alemania, al llamar a cantar y tocar, no la melodía de Beethoven, sino la canción infantil *Der Mond ist aufgegangen* [“Ha salido la luna”].³² En otros lugares como Francia, algunos músicos inventan *performances* como la del guitarrista argentino Tomás Gubitsch, quien el 17 de marzo comienza en su casa en las afueras de París una “gira en el balcón”, tocando con su hijo Noé, violinista, un tema de origen diferente cada día, un evento serial difundido en vivo en Facebook que, finalmente, se convertirá en una “gira mundial” estática de 53 días.³³

Durante el primer confinamiento del 2020, la atención popular y la cobertura mediática se centran menos en lo que la gente corriente hace todos los días con la música dentro de sus casas, que en los hechos extraordinarios que se suceden en los límites de estos espacios en cuarentena, es decir, en esos balcones y ventanas que conectan las casas privadas con el espacio abierto y/o colectivo. Estas zonas intermedias permiten

<https://www.repubblica.it/cronaca/2020/03/13/news/coronavirus_italia_al_balcone_canzoni_contro_la_paura-251221289/> [consultado el 28 enero 2022].

²⁹ Ajello, Mario. “Coronavirus, i balconi di casa nuovi social dell’Italia in trincea”, *Il Messagero* (15 marzo 2020) <https://www.ilmessaggero.it/italia/coronavirus_news_balcone_musica_inno_d_italia_terrazzo_video-5111690.html> [consultado el 28 de enero 2022].

³⁰ Buch, Esteban. “Beethoven at 200 + 50: The Changing Meaning of Commemorations”, *Ignition: Beethoven. Reception Documents from the Paul Sacher Foundation*, edited by Felix Meyer y Simon Obert (comps.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2020), 143-156.

³¹ Deutsche Welle. “Mit Beethovens ‘Ode an die Freude’ gegen die Coronakrise”, *dw.com* (23 marzo 2020), <<https://www.dw.com/de/mit-beethovens-ode-an-die-freude-gegen-die-coronakrise/a-52886153>> [consultado el 28 enero 2022]

³² DPA. “Musik Als Zeichen in Der Krise: Vom Balkon Aus: Beethovens ‘Ode an Die Freude’”, *zeit.de* (22 marzo 2020), <<https://www.zeit.de/news/2020-03/22/vom-balkon-aus-beethovens-ode-an-die-freude>> [consultado el 28 enero 2022].

³³ Olivares Palma, Eduardo. “Música: la increíble ‘gira estática’ de Tomás Gubitsch”, *La Francolatina* (2020) <<http://www.lafrancolatina.com/spip.php?article3366>> [consultado el 28 enero 2022].

diferentes tipos de interacción entre la gente, desde el espectador pasivo hasta la participación activa, según los géneros musicales, los escenarios acústicos y los recursos técnicos, así como las sensibilidades e idiosincrasias locales. En Italia, esas actuaciones alimentan a menudo el orgullo patriótico, por ejemplo, con el canto del himno nacional o de *Bella ciao*, la famosa canción sobre el partisano “muerto por la libertad”; en Alemania, algunos buscar asociar la melodía de Beethoven a un “espíritu” europeo que, a nivel político y práctico, se halla por entonces eclipsado por el súbito auge de los poderes de los Estados nacionales, responsables de la gestión de la crisis y del confinamiento mismo. En general, los eventos musicales en los balcones surgen repentinamente como manifestaciones sensoriales de sintonía emocional y solidaridad colectiva, lo mismo que los aplausos para los trabajadores de la salud, convertidos —ya en marzo en muchas ciudades del mundo— en un ritual sonoro cotidiano. Es probable que esas viñetas sónicas de una humanidad en resiliencia permanezcan en muchas memorias como verdaderos íconos de aquel momento histórico.

Sin embargo, la práctica de cantar en el balcón, que a nivel cuantitativo es más bien marginal, no sería más que una anécdota, si no hubiera inspirado imágenes mediáticas como esa “melodía” capaz de unir a todo un país que sufre, o esos sentimientos navegando libremente entre los cuerpos atrapados en casa. En ese contexto de miedos concretos y limitaciones efectivas de las libertades individuales, traducidas en alteraciones insidiosas de la percepción del tiempo e incluso del contenido de los sueños, la música difundida desde los límites del espacio privado se convierte en un símbolo adecuado para hablar de la libertad personal y colectiva.³⁴ Por supuesto, tales ficciones sonoras deben su impacto social a las representaciones de esos mismos balcones y ventanas en internet, ese gran espacio virtual al que las personas acceden a través de sus celulares, sus *tablets* y sus computadoras. ¿Y qué es una pantalla de computadora, sino una especie de balcón o ventana, es decir, un espacio audiovisual que conecta el interior y el exterior de los espacios físicos privados?

Así, la música en los balcones pudo aparecer simultáneamente como una

³⁴ Dhami, Mandeep K., Leonardo Weiss-Cohen and Peter Ayton. “Are People Experiencing the ‘Pains of Imprisonment’ During the COVID-19 Lockdown?”, *Frontiers in Psychology*, 11 (Noviembre 2020) <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.578430>>; Irons, Rebecca. “Quarantine: Lockdown and the Global Disruption of Intimacies with Routine, Clock Time, and the Intensification of Time-Space Compression”, *Anthropology in Action*, 27.3 (2020), 87–92 <<https://doi.org/10.3167/aia.2020.270318>>; Pesonen, Anu-Katriina, Jari Lipsanen, Risto Halonen, Marko Elovainio, Nils Sandman, Juha-Matti Mäkelä, Minea Antila, Deni Béchar, Hanna M. Ollila and Liisa Kuula. “Pandemic Dreams: Network Analysis of Dream Content During the COVID-19 Lockdown”. *Frontiers of Psychology* 11:573961 (2020). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.573961>; Jarvis, Brooke. “Did Covid Change How We Dream?”, *The New York Times* (3 Noviembre 2021) <<https://www.nytimes.com/2021/11/03/magazine/pandemic-dreams.html>> [consultado el 28 enero 2022].

metáfora y una metonimia de la proximidad entre las personas, como siguiendo el consejo de Boccaccio de no solo escuchar música, sino también cantarla y tocarla. Y el lugar efectivo de ese acercamiento no fueron tanto los espacios físicos preexistentes, es decir los balcones reales, sino todos los espacios virtuales creados *ad hoc* mediante plataformas de videotelefonía tales como Zoom, Webex y otras. Gran difusión tuvieron los videos que mostraban en pantallas divididas cantantes, intérpretes e incluso bailarines que, a pesar de estar confinados en sus hogares, aparecían actuando juntos, a veces como dúo o trío, a veces como orquesta, coro o ballet. La ambientación audiovisual de estos objetos correspondía a la idea de su producción, ya que un sonido unificado parecía surgir de una multitud de rectángulos separados, cada uno como una pequeña ventana a una persona instalada en su espacio privado. En general esas imágenes ponían a los hogares bajo su mejor luz y sonido, ubicando a sus habitantes lo más arriba posible en una escala de satisfacción en el mundo real en donde las habitaciones pequeñas, “un balcón inutilizable” y una “vista de mala calidad” tenían correlación estadística con síntomas depresivos más graves que la media.³⁵ “Los cuerpos están en casa, pero los sentimientos circulan” podría ser también el lema de estas *performances* virtuales colectivas, cuya accesibilidad inmediata a través de internet contrastaba con el hecho de que en realidad no estaban situadas en ninguna parte, al menos en ningún lugar físico.

En ese sentido, la música confinada fue una suerte de desafío para las ontologías ordinarias de la música misma, empezando por la noción de que esta consiste en objetos sonoros producidos en lugares estables, cuyas cualidades atmosféricas se transponen al espacio y tiempo de los receptores. Por supuesto, el conocimiento de las operaciones de los estudios de grabación ya antes había desestabilizado el mito naturalista original de la fonografía como acceso al entorno acústico real de los intérpretes. Además, la producción de *network music*, “música en red”, es decir una música producida simultáneamente por personas ubicadas en lugares distantes, había surgido bastante temprano en la historia de Internet, como un ejemplo de su potencial utópico y democrático.³⁶ Sin embargo, la difusión viral de videos musicales en pantalla dividido

³⁵ Amerio, Andrea, Andrea Brambilla, Alessandro Morganti, Andrea Aguglia, Davide Bianchi, Francesca Santi, Luigi Costantini, Anna Odone, Alessandra Costanza, Carlo Signorelli, Gianluca Serafini, Mario Amore and Stefano Capolongo. “COVID-19 Lockdown: Housing Built Environment’s Effects on Mental Health”, *International Journal of Environmental Research and Public Health* 17, 5973 (2020), doi:10.3390/ijerph17165973.

³⁶ Haworth, Christopher. “Network music and digital utopianism: the rise and fall of the Res Rocket Surfer project, 1994–2003”, *Finding Democracy in Music*, Robert Adlington y Esteban Buch (comps.), (London: Routledge, 2020), 144-163.

durante la pandemia implica un salto cualitativo en la percepción de la producción musical como una especie de ensamblaje, no solo de intérpretes y dispositivos técnicos tales como los instrumentos y los aparatos, sino también de fragmentos contingentes de espacio y de tiempo. En particular, ese proceso puede haber contribuido a la desestabilización en curso de las ontologías tradicionales de las obras de música clásica, al aumentar su proximidad fenomenológica con las ficciones y las cuasi-cosas.³⁷

Por otro lado, los videos con obras clásicas como la *Novena* de Beethoven o *Also sprach Zarathustra* de Strauss fueron como afirmaciones del papel heroico del patrimonio cultural, que algunos quisieron erigir en recurso frente a la pandemia, con éxito relativo. A veces, los músicos y las instituciones musicales hicieron de esos videos una forma de mostrar simplemente que aún seguían existiendo. Para mucha gente, músicos y no músicos, las pantallas de las computadoras fueron en sí una especie de “portal” para prolongar la existencia pública de sus identidades profesionales.³⁸ Particularmente exitosa fue una versión del *Boléro* de Ravel de la Orquesta Nacional de Francia, subida el 30 de marzo de 2020, que al empalmar una autopresentación verbal de cada intérprete con la *performance* de la obra tuvo que reducir esta de casi diecisiete minutos a menos de cinco. “El ingeniero de sonido es aquí el verdadero MVP [*most valuable player*, el jugador más valioso]”, dijo alguien secamente en YouTube, entre muchos comentarios entusiastas.³⁹

En cambio, en los primeros meses de 2020 las tecnologías disponibles no permitían la interacción sónica en tiempo real. Cada músico tenía que grabar su parte sin poder escuchar a los demás hasta que se completara el video. Y cuando el objetivo no era compartir un video con el público, sino solo hacer perdurar la práctica en sí misma, la producción y la recepción nunca llegaron a converger verdaderamente. Una crítica precoz de los encuentros de coros virtuales los descartó como pura simulación, señalando, entre otras cosas, la falta de “una acústica compartida”.⁴⁰ Un estudio más

³⁷ Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992); *Virtual Works - Actual Things: Essays in Music Ontology*, Paulo de Assis ed. (Leuven: Leuven University Press, 2018); Kania, Andrew. “Platonism vs. nominalism in contemporary musical ontology”, *Art and abstract objects*, C. M. Uidhir (comp.) (Oxford: Oxford University Press, 2013), 197-212; Buch, Esteban. “Relire Ingarden: l’ontologie des œuvres musicales, entre fictions et montagnes”, *Roman Ingarden: ontologie, esthétique, fiction*, Christophe Potocki y Jean-Marie Schaeffer (comps.) (Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2013) 177-194; Griffero, Tonino. *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres* (Albany: SUNY Press, 2017).

³⁸ Gourlay, Lesley. “Quarantined, Sequestered, Closed: Theorising Academic Bodies Under Covid-19 Lockdown”, *Postdigital Science and Education* 2 (2020), 791–811. <https://doi.org/10.1007/s42438-020-00193-6>, 808.

³⁹ France Musique, “Le Boléro de Ravel par l’Orchestre national de France”, YouTube (30 Marzo 2020). https://www.youtube.com/watch?v=Sj4pE_bgRQI&t=2s. [consultado el 28 enero 2022].

⁴⁰ Datta, Anita. “‘Virtual choirs’ and the simulation of live performance under lockdown”, *Social Anthropology* 28 (2) (2020), 249-250.

amplio realizado en Inglaterra detectó sentimientos encontrados en los participantes: por un lado, “cantar en solitario resultó mucho menos satisfactorio que cantar en coro, una actividad cuya capacidad de crear un sentido de grupo social coherente también pareció mayor que la de la actividad deportiva”; por otro lado, “los participantes informaron que lo que más echaban de menos era el aspecto social, más que los otros seis componentes evaluados, relacionados con la experiencia estética, el flujo y los aspectos físicos del canto”. También desalentadora fue la imposibilidad de compartir “el mismo espacio acústico”, todo lo cual terminó llevando a casi la mitad de los encuestados a disminuir paulatinamente su participación. Aún así, esa práctica virtual del canto coral continuó hasta el final del confinamiento, produciendo música que nadie podía escuchar de verdad, pero que de alguna manera era real, al menos en la imaginación de los participantes.⁴¹

***Coronamusic* y expresión subjetiva**

Entre marzo y junio del 2020, la difusión *online* de *performances* de música clásica desde salas de conciertos vacías y silenciosas no solo fue una forma práctica de mantener algunos eventos ya programados, sino también una demostración poderosa, aunque paradójica, de cómo la pandemia interrumpió los rituales artísticos y su dinámica emocional habitual. Los solistas que interpretaron obras de compositores muertos hace mucho tiempo para personas que ellos no podían ver ni oír, y que en vez de aplausos y caras sonrientes recibieron tan sólo unos *emojis* o un breve comentario escrito, o incluso nada en absoluto, hicieron palpable tanto lo que se ha perdido con la crisis, como la intensidad de las ganas de seguir viviendo y experimentando los placeres del arte, pase lo que pase. Un ejemplo de ello entre tantos otros fue Daniel Barenboim tocando las *Variaciones Diabelli* de Beethoven en la Filarmónica de Berlín el 10 de abril de 2020, como un melancólico resto de la grandiosa y malograda conmemoración del 250° aniversario del compositor.

El canto en el balcón, los conciertos en *streaming*, los videos en pantalla dividida y las prácticas corales en línea, entre otras prácticas más o menos organizadas, representaban la continuidad de la vida musical, y por lo tanto, la de la vida misma. Su referencia a la pandemia era en cierto modo negativa, como un nuevo y dramático contexto frente al cual había que esforzarse por seguir haciendo las cosas como antes. Si

⁴¹ Daffern, Helena, Kelly Balmer, Jude Brereton. “Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers of Psychology* 12: 624474 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>.

todo ello eran formas de “estar presente en el mundo exterior al confinamiento”, como la pieza para violonchelo de Masaoka, eso se hacía sobre todo tratando de mantener a raya las malas noticias, como ya había sugerido Boccaccio. Así es como muchos encuestados de los estudios mencionados opusieron la satisfacción de escuchar música al estrés de ver noticieros monopolizados por el tema de la pandemia.

Ahora bien, aun si ambas cosas aparecen juntas en algunos estudios, ver noticieros es muy diferente de ver películas de ficción. Según un estudio italiano, algunas personas confinadas apreciaron películas distópicas como *Contagion* (2011) de Steven Soderbergh, cuyo tema es una pandemia de consecuencias catastróficas, viendo en ellas una forma de lidiar con el miedo mediante la catarsis.⁴² Sin embargo, harían falta muchos más que aquellos quince encuestados para comparar el peso de esas estrategias individuales de catarsis con el consumo masivo de ficciones audiovisuales que no hablaban de epidemias ni de catástrofes, es decir toda la oferta de películas y series en plataformas como Netflix, Disney+ o HBO, cuyos flujos de *streaming*, a la diferencia de los de Spotify o Deezer, sí aumentaron significativamente. Tratándose de actividades musicales, caben pocas dudas de que en general no buscaban para nada producir una catarsis, ni dar una expresión artística a las emociones negativas provocadas por la pandemia, tales como el duelo, el miedo, el dolor, el tedio o la tristeza. Todo lo contrario.

Un equipo internacional dirigido por Niels Christian Hansen desde Dinamarca reunió a través de un sistema de *crowdsourcing* cerca de 460 temas de lo que llamaron *coronamusic*, una producción definida como el resultado de “escuchar, tocar, bailar, componer, ensayar, improvisar, discutir, explorar, y crear productos musicales durante el confinamiento con referencia explícita o implícita al nuevo coronavirus”.⁴³ El análisis de todo ese corpus aún está pendiente, pero desde ya está claro que la mayoría de esos videos buscaron expresar emociones positivas como “unión”, “felicidad”, “gratitud”, etc.⁴⁴ Significativamente, casi el cuarenta por ciento lo hizo en un tono humorístico, a menudo a través de parodias de canciones preexistentes. Por ejemplo, el *hit* de 1979 de The Knack, *My Sharona*, fue usado varias veces, aprovechando la rima del título con

⁴² Testoni, Ines, Emil Rossi, Sara Pompele, Iliaria Malaguti and Hod Orkibi. “Catharsis Through Cinema: An Italian Qualitative Study on Watching Tragedies to Mitigate the Fear of COVID-19”, *Frontiers in Psychiatry* 12:622174 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.622174>.

⁴³ Hansen, Niels Ch., John Melvin Treider, Dana Swarbrick, Joshua Bamford, Johanna Wilson, Jonna Katariina Vuoskoski. “A Crowd-Sourced Database of Coronamusic: Documenting Online Making and Sharing of Music During the COVID-19 Pandemic”, *Frontiers in Psychology* 12:684083 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.684083>.

⁴⁴ Hansen, Niels Ch. “Afterword: Coping through crisis with coronamusic”. *Sounds of the pandemic: accounts, experiences, reflections, perspectives in times of Covid-19*. M. Agamennone, D. Palma, G. Sarno (comps). (Londres: Routledge, en prensa).

corona. Según un estudio realizado desde la ciudad de Pavia, más allá de la música en general fue mucha la gente que apeló al sentido del humor, con la salvedad de que “los participantes que vivían a mayor distancia geográfica objetiva del epicentro italiano de la pandemia mostraron mayor predisposición para disfrutarlo”.⁴⁵

Sumado a muchos otros ejemplos de *coronamusic* que no forman parte del corpus de Hansen, toda esa producción parece haber estado destinada sobre todo a levantarse el ánimo unos a otros. Esto puede sorprender si se recuerda que, según la Organización Mundial de la Salud, para el 1^{ero} de junio de 2020 el número de muertos en todo el mundo ya superaba las 370 000 personas, y que al menos según un estudio español “los participantes más gravemente afectados por la pandemia de Covid-19 reportaron niveles más altos de participación subjetiva en actividades relacionadas con la música”.⁴⁶ Aún así, las canciones de duelo y lamentación como *Ice Cold*, del rapero neoyorquino Lil Tjay, lanzada en Internet el 1^{ero} de mayo de 2020, fueron una excepción, casi una anomalía.

Salvo algunos videos de tono patriótico en algunos países, y algunos mensajes antichinos que reflejaban la obstinación del presidente Trump en culpar al “virus chino”, la política en general, y el manejo de la crisis por parte de las autoridades en particular, también parecen haber estado casi ausentes de la producción de los músicos en la etapa inicial de la pandemia. Los aplausos en apoyo de los trabajadores de la salud tuvieron asimismo pocos equivalentes musicales, exceptuando una versión *online* en su honor de *We are the champions* de Queen, promovida por la ONU, o gestos más confidenciales como la joven Emily dedicando desde su balcón de Stuttgart su versión pop de la *Oda a la alegría* a “todos los trabajadores esenciales”. A nivel oficial, los departamentos de Salud de Nueva Zelanda y Vietnam lanzaron videos con canciones destinadas a explicarle a los niños cómo lavarse las manos y evitar el contacto social.

Mientras que los medios presentaban la música como un factor de continuidad del lazo social, en la realidad la esfera pública se hallaba prácticamente reducida a la socialización de los espacios domésticos representados en los videos. En muchos de ellos se veía a los músicos hacerle frente a la angustia y la soledad mediante canciones, bromas y contactos virtuales. Si uno agrega a esos videos los conciertos transmitidos en vivo desde las casas de los músicos sin que quedaran huellas *online*, parecen haber sido muchos menos los artistas colaborando en pantalla dividida que los artistas solitarios

⁴⁵ Bischetti, Luca, Paolo Canal, Valentina Bambini. “Funny but aversive: A large-scale survey of the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown”, *Lingua* Volumen 249: 102963 (2020). <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2020.102963>.

⁴⁶ Mas-Herrero e. a., “Rock ‘n’ Roll but Not Sex or Drugs”.

actuando desde sus hogares frente a una cámara, tal vez un poco como la Emilia de Boccaccio cantándole a su espejo delante de sus amigos. En todo caso, pocos admitieron que la soledad les pesaba. Una canción de St. Pedro sobre la interrupción de la vida sexual con su pareja daba ya la solución en su título: *Sexo telefónico*.

Sin embargo, sería injusto e inexacto oponer por un lado esfuerzos calculados para exhibir resiliencia y solidaridad, y por otro una realidad subjetiva hecha de narcisismo y soledad; o estigmatizar el aparente desinterés de los músicos por la muerte y el sufrimiento ajenos como una característica uniforme de su grupo profesional. Los sentimientos de cada individuo, artista o no, fueron sin duda contradictorios y cambiantes. Más bien, al permanecer en Internet indefinidamente, las reacciones de los músicos durante esas fatídicas semanas brindan al investigador una ventana sobre cómo en 2020, sin duda para mucha gente de distintas profesiones y procedencias, la pandemia redefinió bruscamente las fronteras entre el espacio privado y el espacio público, entre la escena y el fuera de escena, entre estar solo y estar con otros, entre la vida profesional y la vida *tout court*. Lejos de la imagen simplista de la música como cemento de un lazo social fragilizado, esa situación implicó una desestabilización parcial de las ontologías del sonido en sus configuraciones espaciales normativas. Y además de redistribuir los lugares en donde la música ocurre, la pandemia influyó en los modos en que el sonido da testimonio de la vida. De hecho, durante aquellos meses muchas noticias sobre el sonido destacadas en los medios no tenían nada que ver con ningún músico, sino con el redescubrimiento del silencio y los sonidos naturales —los pájaros en particular— en zonas urbanas donde ya hacía tiempo que no formaban parte del paisaje.⁴⁷

Nota: este artículo fue escrito en inglés para el libro *Sounds of the Pandemic*, compilado por Maurizio Agamennone, Daniele Palma y Giulia Sarno para la editorial Routledge. El autor agradece la autorización de publicar esta traducción castellana antes de la versión original.

⁴⁷ Muñoz, Patricio, Bruno Vincent, Céline Domergue, Vincent Gissinger, Sébastien Guillot, Yann Halbwachs, Valérie Janillon. “Lockdown during COVID-19 pandemic: impact on road traffic noise and on the perception of sound environment in France”, *Noise Mapping* 7/1 (2020), 287-302. , Manzano Pastor, Jerónimo, José Antonio Almagro Vida, Rafael García Quesada, Francesco Aletta, Tin Oberman, Andrew Mitchell, and Jian Kang. “The ‘sound of silence’ in Granada during the COVID-19 lockdown”. *Noise Mapping* 8/1 (2021), 16-31. <https://doi.org/10.1515/noise-2021-0002>.

Bibliografía

- Avelar, Idelber y Christopher Dunn, eds. *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011.
- Ajello, Mario. “Coronavirus, i balconi di casa nuovi social dell’Italia in trincea”, *Il Messaggero* (15 marzo 2020)
<https://www.ilmessaggero.it/italia/coronavirus_news_balcone_musica_inno_d_italia_terrazzo_video-5111690.html> [consultado el 28 de enero 2022].
- Amerio, Andrea, Andrea Brambilla, Alessandro Morganti, Andrea Aguglia, Davide Bianchi, Francesca Santi, Luigi Costantini, Anna Odone, Alessandra Costanza, Carlo Signorelli, Gianluca Serafini, Mario Amore, Stefano Capolongo. “COVID-19 Lockdown: Housing Built Environment’s Effects on Mental Health”, *International Journal of Environmental Research and Public Health* 17, 5973 (2020); doi:10.3390/ijerph17165973.
- Anderson, Paul Allen. “Neo-Muzak and the Business of Mood”, *Critical Inquiry* 41 (Verano 2015), 811-840.
- Dhami, Mandeep K., Leonardo Weiss-Cohen, Peter Ayton. “Are People Experiencing the ‘Pains of Imprisonment’ During the COVID-19 Lockdown?”, *Frontiers in Psychology*, 11 (Noviembre 2020) <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.578430>>
- Beck, Nora M. *Singing in the garden: An examination of music in trecento painting and Boccaccio’s ‘Decameron’*. Tesis doctoral New York: Columbia University, 1993.
- Bischetti, Luca, Paolo Canal and Valentina Bambini. “Funny but aversive: A large-scale survey of the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown”, *Lingua* Volumen 249: 102963 (2020), <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2020.102963>.
- Boccaccio, Giovanni. 1353. *Il Decamerone*. Wikisource.
- Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Londres y New York: Routledge, 2017
- Buch, Esteban. “Relire Ingarden: l’ontologie des œuvres musicales, entre fictions et montagnes”, *Roman Ingarden: ontologie, esthétique, fiction*, Christophe Potocki y Jean-Marie Schaeffer (comps). Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2013, 177-194.
- Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada. Cómo coleccionar discos en la era digital* (Buenos Aires: Indie, 2020).
- Buch, Esteban. “Beethoven at 200 + 50: The Changing Meaning of Commemorations”, *Ignition: Beethoven. Reception Documents from the Paul Sacher Foundation*, edited by Felix Meyer y Simon Obert, comps. (Woodbridge: The Boydell Press, 2020), 143-156.
- Cabedo-Mas, Alberto, Cristina Arriaga-Sanz, Lidon Moliner-Miravet. “Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey”, *Frontiers in Psychology* Vol. 11 (2021), <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2020.606180>.
- Chodos, Asher Tobin. “What Does Music Mean to Spotify? An Essay on Musical Significance in the Era of Digital Curation”, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* nro. 2, I (Julio 2019), 36–64.
- Ciabattoni, Francesco. “Music in Trecento Italy and the Soundtrack of Boccaccio's

- Decameron”, *MLN*, 134 Suplemento (Septiembre 2019): 138-151.
- Daffern, Helena, Kelly Balmer, y Jude Brereton. “Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers of Psychology* 12: 624474 (2021). [https://doi: 10.3389/fpsyg.2021.624474](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474).
- Datta, Anita. “‘Virtual choirs’ and the simulation of live performance under lockdown”, *Social Anthropology* 28 (2) (2020): 249-250.
- de Assis, Paulo (comp). *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
- Deutsche Welle. “Mit Beethovens ‘Ode an die Freude’ gegen die Coronakrise”, *dw.com* (23 marzo 2020), <<https://www.dw.com/de/mit-beethovens-ode-an-die-freude-gegen-die-coronakrise/a-52886153>> [consultado el 28 enero 2022].
- DPA. “Musik Als Zeichen in Der Krise: Vom Balkon Aus: Beethovens ‘Ode an Die Freude’”, *zeit.de* (22 de marzo 2020), < <https://www.zeit.de/news/2020-03/22/vom-balkon-aus-beethovens-ode-an-die-freude>> [consultado el 28 enero 2022].
- Fink, Lauren, Lindsay Warrenburg, L.A., Claire Howlin, William Randall, Niels Hansen, Melanie Wald-Fuhrmann. “Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown”, *Humanities and Social Sciences Communications* 8/180 (2021). <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00858-y>.
- France Musique, “Le Boléro de Ravel par l’Orchestre national de France”, YouTube clip, (30 Marzo 2020). https://www.youtube.com/watch?v=Sj4pE_bgRQI&t=2s. [consultado el 28 enero 2022].
- Gammon, Sean and Gregory Ramshaw. “Distancing from the Present: Nostalgia and Leisure in Lockdown”, *Leisure Sciences* 43:1-2 (2021), 131-137, doi:10.1080/01490400.2020.1773993.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Gourlay, Lesley. “Quarantined, Sequestered, Closed: Theorising Academic Bodies Under Covid-19 Lockdown”, *Postdigital Science and Education* 2 (2020), 791–811. <https://doi.org/10.1007/s42438-020-00193-6>.
- Griffero, Tonino. *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*. Albany: SUNY Press, 2017.
- Hansen, Niels Ch., John Melvin Treider, Dana Swarbrick, Joshua Bamford, Johanna Wilson, Jonna Katariina Vuoskoski. “A Crowd-Sourced Database of Coronamusic: Documenting Online Making and Sharing of Music During the COVID-19 Pandemic”, *Frontiers in Psychology* 12:684083 (2021). [https://doi: 10.3389/fpsyg.2021.684083](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.684083).
- Hansen, Niels Ch., “Afterword: Coping through crisis with coronamusic”. *Sounds of the pandemic: accounts, experiences, reflections, perspectives in times of Covid-19*. M. Agamennone, D. Palma, y G. Sarno (comps). (Londres: Routledge, en prensa).
- Haworth, Christopher. “Network music and digital utopianism: the rise and fall of the Res Rocket Surfer project, 1994–2003”, *Finding Democracy in Music*, Robert

- Adlington y Esteban Buch (comps.). London: Routledge, 2020, 144-163.
- Henry, Noah, Diana Kayser, Hauke Egermann. "Music in Mood Regulation and Coping Orientations in Response to COVID-19 Lockdown Measures Within the United Kingdom". *Frontiers in Psychology* Vol. 12 art. 647879 (2021). doi: 10.3389/fpsyg.2021.647879.
- Irons, Rebecca. "Quarantine: Lockdown and the Global Disruption of Intimacies with Routine, Clock Time, and the Intensification of Time-Space Compression", *Anthropology in Action*, 27.3 (2020), 87-92 <<https://doi.org/10.3167/aia.2020.270318>>.
- Jarvis, Brooke. "Did Covid Change How We Dream?", *The New York Times*, 3 Noviembre 2021, <<https://www.nytimes.com/2021/11/03/magazine/pandemic-dreams.html>> [consultado el 28 enero 2022].
- Jonchery, Anne and Philippe Lombardo. "Pratiques culturelles en temps de confinement", *Culture études* 2020/6, nro. 6 (2020), 1-44.
- Kaganski, Serge. "Voyage autour de sa chambre – sur 45 tours de confinement de Bertrand Loutte". AOC (10 febrero 2021).
- Kania, Andrew. "Platonism vs. nominalism in contemporary musical ontology", *Art and abstract objects*, C. M. Uidhir (comp.). (Oxford: Oxford University Press, 2013), 197-212.
- Knobloch, Sylvia and Dolf Zillmann. "Mood Management via the Digital Jukebox", *Journal of Communication* 52 (2002), 351-366.
- Krause, Amanda, James Dimmock, Amanda Rebar, Ben Jackson. "Music Listening Predicted Improved Life Satisfaction in University Students During Early Stages of the COVID-19 Pandemic". *Frontiers of Psychology* Vol. 11 art 631033 (2021), doi: 10.3389/fpsyg.2020.631033.
- Manzano Pastor, Jerónimo, José Antonio Almagro Vida, Rafael García Quesada, Francesco Aletta, Tin Oberman, Andrew Mitchell, Jian Kang. "The 'sound of silence' in Granada during the COVID-19 lockdown". *Noise Mapping* 8/1 (2021), 16-31. <https://doi.org/10.1515/noise-2021-0002>
- Marafioti, Martin, "Post-Decameron Plague Treatises and the Boccaccian Innovation of Narrative Prophylaxis", *Annali d'Italianistica*, 23, *Literature & Science* (2005), 69-87.
- Mas-Herrero, Ernest M., Neomi Singer, Laura Ferreri, Michael McPhee, Robert Zatorre, Pablo Ripolles. "Rock 'n' Roll but Not Sex or Drugs: Music Is Negatively Correlated to Depressive Symptoms During the COVID-19 Pandemic via Reward-related Mechanisms", *PsyArXiv* (22 diciembre 2020). doi:10.31234/osf.io/x5upn.
- Masaoka, Miya, "About the work", *Intuit (a way to stay in this world)*, estreno online el 17 de junio 2020, <<https://www.loc.gov/concerts/boccaccio-project/masaoka-bates.html>> [consultado el 28 enero 2022].
- Muñoz, Patricio, Bruno Vincent, Céline Domergue, Vincent Gissinger, Sébastien Guillot, Yann Halbwachs, Valérie Janillon. "Lockdown during COVID-19 pandemic: impact on road traffic noise and on the perception of sound environment in France", *Noise Mapping* 7/1 (2020), 287-302. <https://doi.org/10.1515/noise-2020-0024>.
- Nast, Condé. "Music to Endure the Coronavirus Quarantine", *The New Yorker*, 2020 <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/music-to-endure-the->

- coronavirus-quarantine> [consultado el 28 enero 2022].
- Olivares Palma, Eduardo. “Música: la increíble ‘gira estática’ de Tomás Gubitsch”, *La Francolatina* (2020) <<http://www.lafrancolatina.com/spip.php?article3366>> [consultado el 28 enero 2022].
- Anu-Katriina Pesonen, Jari Lipsanen, Risto Halonen, Marko Elovainio, Nils Sandman, Juha-Matti Mäkelä, Minea Antila, Deni Béchar, Hanna M. Ollila, Liisa Kuula. “Pandemic Dreams: Network Analysis of Dream Content During the COVID-19 Lockdown”. *Frontiers of Psychology* 11:573961 (2020). [https://doi: 10.3389/fpsyg.2020.573961](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.573961).
- Sarasso, Pietro, Irene Ronga, Marco Neppi-Modona and Katiuscia Sacco. “The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers of Psychology* 12:611639 (2021). [https://doi: 10.3389/fpsyg.2021.611639](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611639).
- Scorza Barcellona, Gaia. “Coronavirus, l’Italia sul balcone: canzoni contro la paura”, *La Repubblica*, (13 Marzo 2020). <https://www.repubblica.it/cronaca/2020/03/13/news/coronavirus_italia_al_balcone_canzoni_contro_la_paura-251221289/> [consultado el 28 enero 2022].
- Sim, Jaeung, Daegon Cho, Youngdeok Hwang, Rahul Telang. “Virus Shook the Streaming Star: Estimating the COVID-19 Impact on Music Consumption”. *SSRN Electronic Journal* (2020), <https://ssrn.com/abstract=3649085> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3649085>.
- Spicer, André, “The Decameron – the 14th-Century Italian Book That Shows Us How to Survive Coronavirus”, *The Newstateman*, (8 Marzo 2020), <<https://www.newstatesman.com/2020/03/coronavirus-survive-italy-wellbeing-stories-decameron>> [consultado el 28 enero 2022].
- Testoni, Ines, Emil Rossi, Sara Pompele, Iliaria Malaguti, Hod Orkibi. “Catharsis Through Cinema: An Italian Qualitative Study on Watching Tragedies to Mitigate the Fear of COVID-19”, *Frontiers in Psychiatry* 12:622174 (2021). [https://doi: 10.3389/fpsyg.2021.622174](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.622174)
- Wills, Matthew. “Boccaccio’s Medicine”, *JSTOR Daily* (18 Marzo 2020) <<https://daily.jstor.org/boccaccios-medicine/>> [consultado el 28 enero 2022].
- Yu-Cheong Yeung, Timothy. “Did the COVID-19 Pandemic trigger nostalgia? Evidence of Music Consumption on Spotify”, *Covid Economics* Issue 44 (2020), <https://cepr.org/content/did-covid-19-pandemic-trigger-nostalgia-evidence-music-consumption-spotify-0>

Música chicha virtual en tiempos de pandemia en el Perú

Arturo Quispe Lázaro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 34-56

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Música chicha virtual en tiempos de pandemia en el Perú

La música tropical chicha o cumbia peruana ha empezado a tener, aún en ciernes, un nuevo carácter en el ambiente musical marcado por lo virtual. La pandemia, después de asestar un duro golpe al circuito de producción musical deteniendo su funcionamiento, inversamente a lo esperado, le ha dado un nuevo impulso que permite vislumbrar ciertos aires de renovación. Ha habido un reacomodo de su proceso de producción musical a las nuevas circunstancias pandémicas. Aún está en una parte del camino, el paso ha sido raudo, urgido por la necesidad y el nuevo contexto de restricciones debido al COVID-19. También ha sido un nuevo aprendizaje para cada uno de los componentes de cada proceso que tuvieron lugar en un contexto de crisis sanitaria y de la peor crisis política que el país haya conocido. En este artículo abordaré brevemente ese proceso que aún está en marcha. No hay nada definido en la chicha, ni qué derroteros tomará. Como nuevo proceso, los trabajos sobre el tema recién se alistan. Lo haré a través de información de primera mano, entrevistas, informes periodísticos, internet, redes sociales y trabajo de campo que nos permita delinear este nuevo proceso por el que atraviesa la música chicha.

Palabras clave: Música chicha, pandemia, Covid-19, sociología de la música, música popular, Perú

Virtual Chicha Music in Times of Pandemic in Peru

Tropical chicha or Peruvian cumbia music, still in its infancy, introduces a new character in the musical environment. This is marked by the virtual. The pandemic, after giving a heavy blow to the music production circuit, stopping its operation, has given it a new impetus, and contrary to expectations, airs of renewal are glimpsed. There has been a rearrangement of its music production process, to adapt to the new pandemic circumstances. It is still part of the path urged by necessity and the new context of restrictions due to COVID-19. It has also been a new learning process. All in the midst of a health, and the worst political crisis that the country has ever known. In this article I will briefly address that process that is still underway. There is nothing defined yet in the chicha, nor what paths it will take. As a new process, the works on the subject are just getting ready. We will do it through first-hand information, interviews, journalistic reports, the internet, social networks, and fieldwork that allow us to outline the new process that chicha music is going through.

Keywords: Chicha music, pandemic, Covid-19, sociology of music, popular music, Peru

Introducción

La música tropical chicha o cumbia peruana ha tenido durante la pandemia un nuevo reto como género musical: reorganizarse. Ese viene siendo el resultado, no hay nada definitivo, rehacerse, adecuarse a un medio inhóspito. Es como un nuevo hábito de vida. Tampoco es una situación desconocida para la chicha, su vida estuvo/está marcada por enfrentar retos sociales contextuales, y ha sabido rehacerse y renovarse en nuevas etapas. De esa manera, surgieron distintos estilos en cada periodo: chicha costeña, chicha andina, chicha amazónica, chicha norteña, y lo que hoy parece una nueva forma de presentarse: chicha virtual. La música tropical chicha o cumbia peruana fue creada a fines de la década de 1960 en Lima y se expandió por todo el país. Con varios estilos en su interior según las distintas culturas existentes en el Perú, se ha desarrollado y diversificado hasta nuestros días. Con más de medio siglo de vida, la pandemia del Covid-19 causó un fuerte impacto en su circuito de producción musical,¹ afectando su organización y a las fiestas chicha semanales.² Esto ocasionó la aparición de mecanismos distintos de resistencia y reorganización de sus cultores, impulsando un nuevo retorno, aún en ciernes, de la música tropical chicha durante la pandemia en la que aún nos encontramos.

La pandemia ha retrotraído al país, a la sociedad, a situaciones similares de épocas pasadas. Steve Stein en su texto *Lima obrera 1900-1930* decía de la ciudad de Lima de aquel entonces que “la vida giraba en torno a la calle, el mercadito, la iglesia más próximos”;³ había un desarrollo germinal y baja densidad poblacional. Un siglo después, la situación es completamente distinta, Lima es una mega ciudad, con más de 10 millones de habitantes y 43 distritos. Sin embargo, a causa del Covid-19, la vida se redujo a una dinámica similar a la de aquellos años, o aún más acuciante. En momentos álgidos de la pandemia se vivía enclaustrado en cuatro paredes, la calle se volvió perniciosa y el encuentro con personas fuera de casa, dañino. El ámbito público se volvió peligroso. Luego se descubrió que el mercadito era foco de infección, generando aún más la alarma pública, se prohibieron encuentros de personas en lugares públicos, se cerraron hasta las iglesias. Las relaciones sociales se redujeron a espacios cerrados y el nuevo centro de desarrollo de la vida se circunscribió a la casa, a la familia.

¹ Arturo Quispe Lázaro, “Chicha y pandemia: hecatombe en la música tropical peruana”, *Working in Music. International Research Network* (marzo 2021). Disponible en: <https://wim.hypotheses.org/1614>. Último acceso: 15 de marzo de 2022.

² Arturo Quispe Lázaro, “Música Chicha a la carta: Nuevas formas de organización musical en/post-pandemia”, *Working in Music. International Research Network* (diciembre 2021). Disponible en: <https://wim.hypotheses.org/1851>. Último acceso: 15 de marzo de 2022.

³ Steve Stein, *Lima obrera 1900 – 1930* (Perú: El Virrey, 1986) 13.

Es un nuevo contexto de relaciones sociales, de restricción de la vida en pleno siglo XXI, globalizado, tecnologizado. Lo presencial perdió sentido, lo virtual adquirió fuerza. Los dispositivos de interconexión virtual se potenciaron. El video-virtual ganó protagonismo, se volvió vital. El siglo XXI muestra su rostro, la virtualidad. La pandemia dejó en escombros lo producido en el siglo XX, lo masivo, la presencialidad. Inicia el siglo XXI, se yergue digital y virtual. Se inicia un nuevo contexto, no solo social, presencial, también virtual; no solo físico, también digital. Se quebraron, una vez más, las fronteras geográficas. La interconexión se hizo posible desde todos los parajes y confines. La pandemia impuso una *nueva normalidad*. Esta implicó el paso del espacio público al privado, la vida social se contrajo; se prohibieron encuentros de más de dos personas, el ámbito público se desarticuló, lo masivo perdió sentido; desaparecieron las actividades públicas, culturales y musicales, como las fiestas chicha. Lo cual indujo a poner atención en el meollo de cada actividad que no implicara una interrelación extramuros de casa ni con “forasteros peligrosos”, así fueran vecinos próximos. La nueva dinámica de vida se centró en la familia, nuclear o extendida, y estuvo condicionada según el espacio de las paredes de enclaustramiento.

En ese contexto la música chicha —para referirme solo a este género— cuya práctica es pública, batalla por su continuidad. La chicha ingresó a un contexto desconocido. El medio social habitual que la cobijó previamente a la pandemia desapareció. Sin embargo, las prácticas musicales de ejecución y consumo previas persisten, ellas no desaparecen por decreto, ni prohibición. Las prácticas musicales en la chicha continúan, toman distintas vías. Estas se logran solo si hay un impulso mayor que las induce: la continuidad de la vida de los impulsores, y su reproducción. Si ellos no trabajan, no comen, tampoco sus familias.

Este artículo cubre el período de la pandemia en el Perú que va de marzo de 2020 a marzo de 2022. Abordaré los efectos causados en la música chicha o cumbia peruana, los mecanismos de resistencia y nuevas formas de reorganización que emergieron producto de las medidas de restricción dadas por el gobierno para combatir el Covid-19. Cabe destacar que estos procesos tuvieron lugar en medio de las variantes del virus, en plena prohibición de concentraciones públicas, y de la peor crisis política del país, con tres presidentes de la república en menos de dos años, y pedidos de vacancia para el actual. Los estudios referidos al tema son escasos o inexistentes. Lo desarrollaré con informaciones de primera mano, entrevistas a los actores, reportes periodísticos, redes y trabajo de campo. El enfoque teórico que subyace en el texto concibe la cultura como

un proceso de producción social, el cual ubica a la música chicha dentro del proceso de producción, circulación y consumo, y a cultores y consumidores desde sus realidades concretas; al mismo tiempo, visualiza la secuela que ha dejado la pandemia en cada una de las fases del circuito.⁴

El texto abordará los siguientes puntos: i) la música chicha en prepandemia: analógica y presencial; ii) pandemia: formas renovadas de organización musical; iii) la chicha en post-pandemia: la virtualidad, los “virtualitos”.

1. Música chicha prepandemia: analógica y presencial

La música chicha o cumbia peruana es una práctica musical que en lo fundamental se vive en el ámbito público, en fiestas y en comunidad de amigos, estableciendo una relación cara a cara. Su signo de vida son las fiestas, por tanto, presenciales y en espacios públicos. Los grupos musicales chicha no suelen dar conciertos, sino presentaciones en fiestas donde la gente va a bailar, disfrutar y libar con amigos, familiares y parejas. La música chicha es básicamente una actividad pública. El circuito de producción económico-cultural se ha construido en función a fiestas sociales, en locales a los cuales se les ha denominado chichódromos. Estos han cambiado con el tiempo: de canchas deportivas, colegios, playas de estacionamientos, locales amplios con piscinas —que aún se usan según la ocasión— a locales amplios cerrados o con cielo raso. El circuito de producción también ha variado con los años, en prepandemia tenía una duración de una o dos semanas, concluía con la realización de la fiesta, y al día siguiente empezaba otro circuito. Así ha continuado de manera interrumpida hasta que la pandemia lo detuvo. Después de más de cinco décadas de funcionamiento el circuito se suspendió. Ese hecho significó un fuerte impacto para la música chicha, sus participantes y para todo el proceso de funcionamiento.

La chicha como circuito de producción llevó a cabo una serie de actividades que permitieron su desarrollo y continuidad. De ellas, solo menciono tres que también fueron afectadas por la pandemia: las fiestas, la publicidad y la red de consumidores. Las fiestas tenían una frecuencia de cuatro a cinco días a la semana, intensificadas los fines de semana. Esto con la pandemia se detuvo. En la publicidad están la gráfica y la radial. La

⁴ Este planteamiento lo encontramos en *Las culturas populares en el capitalismo* de Néstor García Canclini, quien habla del proceso de producción social de la cultura en tres fases (México: Editorial Nueva Imagen, 1982), 43-48. Una propuesta similar es de Teixeira Coelho en *O que é ação cultural*, quien postula un proceso de cuatro fases: producción, distribución, intercambio y consumo (Brasil: Editora Brasiliense, 2001), 74-75.

gráfica se desarrollaba bajo dos modalidades, la conocida como afiches chicha, y la de banderolas chicha. Estos artefactos eran ubicados en las paredes y lugares públicos. Estos han sido los más afectados. Al no haber fiestas, ellos pierden su sentido de existencia. Al suspenderse las fiestas también se genera un quiebre en la socialización entre los grupos de consumidores que se reencontraban en estos eventos. Los consumidores convertidos en redes de amigos, en pospandemia, vienen adquiriendo renovadas formas de organización y expresión.

2. Pandemia. Formas renovadas de organización musical

La pandemia nos ha vuelto a recordar que las producciones culturales establecen una fuerte conexión con el contexto social. Los acontecimientos sociales bastante significativos generan cambios en todas las esferas, pueden cancelar procesos y abrir otros. Sin embargo, nada queda igual. Esto ha ocurrido con la pandemia. El Covid-19 sacudió todas las esferas sociales a nivel mundial, sus consecuencias han sido dispares en cada país. En Perú, la pandemia apareció en marzo de 2020, nadie pensó lo que sucedería los siguientes días, ni el tiempo de duración. El gobierno de Martín Vizcarra desde la segunda quincena de marzo adoptó medidas drásticas para contrarrestar el virus. En este marco, decretó cuarentena absoluta por quince días con toque de queda desde las 5 de la tarde. Esta medida se prolongó en el tiempo, las casas se convirtieron en una suerte de prisión domiciliaria nacional, afectando al país entero, y sus consecuencias se vivieron de forma diferenciada por el alto nivel de desigualdad que existe en la sociedad. Los más afectados fueron los de menos recursos económicos, dentro de ellos, los cultores y seguidores de la música chicha, y específicamente en el meollo de su actividad: las fiestas. Los días pasaban y no había noción del final del cautiverio, el conflicto social se trasladó al ámbito doméstico, familiar. Se produjeron dos situaciones que afectaron también a cultores y consumidores de este género: los que vivían del día a día no tenían chance de cumplir con la cuarentena, salían de sus casas para conseguir sus medios de vida diarios, poniendo en riesgo sus vidas y la de sus familias; los que tuvieron cierto ahorro, con los días de cuarentena y sin trabajo consumieron sus reservas. En ambos casos hubo un mayor empobrecimiento. La vida empezó a tomar otros cauces cuando empezaron a escasear los alimentos y el dinero.

Ese fue el contexto económico y social que enfrentó la música chicha.

La gran mayoría de grupos musicales, productores e impulsores de este género musical, creadores, músicos y consumidores son personas de ingresos medios y/o escasos recursos económicos y viven en barrios populares. La actividad económica de

la mayoría de los consumidores está en el área de servicios, pequeños negocios y comercio ambulatorio. Las fiestas se habían convertido en desahogos de conflictos y tensiones surgidos en sus medios de vida, además de ser el encuentro y el medio a través del cual se forjan nuevas relaciones sociales entre los participantes. Al prohibirse las actividades públicas y decretar la cuarentena los recluyeron en sus casas, al impedir las reuniones públicas, las fiestas, también cortaron la dinámica social entre los propios chicheros.

Antes de marzo de 2020, llevaban una vida de actividad constante, de realización de fiestas día por medio y semanales. Posteriormente a esas fechas, todo se detuvo. “Nos cayó como un balde de agua fría”, decía Walter Iquise Salluca, conocido como Chacawalter, cantante y músico chichero de la ciudad de Arequipa (al sur del país),⁵ quien suspendió sus presentaciones musicales. “Todos pensábamos que iba[n] a ser quince días, un mes, máximo dos meses. Nadie trabajaba”,⁶ dijo Eduardo Meléndez, “Pichirri”, cantante y animador.⁷ Afectó a todos, también a grupos musicales considerados grandes, como El Grupo 5 y Agua Marina, quienes también detuvieron sus presentaciones. Sin embargo, las desigualdades entre los grupos también se notaron. Se estableció una jerarquía dentro de la música tropical dada por el uso de la tecnología y la forma de transmitir las presentaciones virtuales. Mientras que los dos primeros lo hacían vía Facebook a través del celular, los dos restantes recurrieron a una tecnología de alta calidad, además de la publicidad en los medios.⁸

La pandemia no solo afectó la salud, también la economía y el estado emocional. La música chicha en toda su existencia ha estado marcada por su desarrollo a nivel público y la concurrencia de consumidores de forma masiva y presencial a las fiestas. De tal modo, lo público y presencial configuran la práctica musical chichera. El circuito producción – circulación – consumo está organizado en función a las fiestas, hay una interrelación de todo el proceso y se producen al unísono. Las actividades están organizadas e interconectadas de acuerdo a la realización de las fiestas. Si no hay fiestas el circuito se desarticula, la publicidad organizada para tal fin (afiches, banderolas, programas de radio, etc.) pierde sentido, desaparece; las fases de producción y consumo

⁵ ChacaWalter [Walter Iquise Salluca], Entrevista. 2 de marzo de 2022, por Arturo Quispe Lázaro.

⁶ Pichirri [Eduardo Meléndez], Entrevista. 21 de febrero de 2021, por Arturo Quispe Lázaro.

⁷ Ibid.

⁸ “[El Grupo 5], primero dio un concierto en línea acompañado únicamente de una pista musical de fondo, que se volvió tendencia, pero en las últimas semanas se ha preparado junto a su equipo de músicos para dar un concierto virtual en vivo por Fiestas Patrias, asegurándose que la calidad del sonido y video nos permita vivir una experiencia memorable. Como si estuviéramos ahí mismo”. Jorge Chávez, “Christian Yaipén: ‘Hasta que no haya vacuna, los conciertos con público no deben de volver’”, Entrevista. Revista *Somos. El Comercio*, (28 de julio de 2020). Disponible en: <https://elcomercio.pe/somos/historias/grupo-5-christian-yaipen-hasta-que-no-haya-vacuna-los-conciertos-con-publico-no-deben-volver-pandemia-conciertos-coronavirus-noticia/>

se desconectan. La maquinaria económica que mueve todo el circuito se desmorona y deja de tener sentido para los impulsores insertos en todo el proceso, dado que sus vidas y la de sus familias giran en torno a esa dinámica económica. Entonces, la música chicha o cumbia peruana existe porque se ha construido un circuito económico que la impulsa y le da vida, en el que intervienen una gran cantidad de personas en las actividades de cada proceso, convirtiéndose también en un medio de trabajo en el que participan desde el compositor, músico, productor musical, aficheros hasta el recogebotellas de las fiestas. Por ello, prohibir las concentraciones públicas es prohibir las fiestas. El circuito se desarticula, las personas que reciben sus ingresos y viven el día a día de esa actividad quedan en el desamparo, sin trabajo e ingresos económicos para ellos y sus familias.

Eso fue un duro golpe a la economía chichera. Desde el inicio del Covid-19, de marzo de 2020 hasta marzo de 2022, aún dentro de la variante del virus, los productores y consumidores de música chicha, a causa de la pandemia y como una forma de sortear sus dificultades, han atravesado una serie de situaciones que han cambiado sus vidas en relación a la música y las fiestas, y que también han modificado la práctica musical de la chicha. Estos cambios han pasado de una suerte de resistencia/rechazo inicial, por pretender continuar la misma práctica —que se venía llevando a cabo antes de la pandemia— a la lenta adecuación al nuevo contexto de restricciones, a través de un reacomodo a cada una de esas instancias pandémicas, lo que generó una reorganización de la actividad musical de la chicha. Veamos brevemente este proceso.

Resistencia/Rechazo inicial

Al inicio de la pandemia se hicieron evidentes los deseos de continuar con las fiestas chicha que venían con una dinámica propia mucho antes de marzo. Por ello, el inicio de las prohibiciones por el Covid se caracterizó por la resistencia o el rechazo a las medidas restrictivas. Las prácticas musicales no se suspenden por decreto o prohibición, siguen su curso, pueden tomar caminos distintos. Eso fue lo que ocurrió con la música chicha al inicio de la pandemia. Las medidas prohibitivas impuestas por el gobierno para combatir el virus, como suspender todo tipo de reunión pública y por tanto las fiestas, no fueron acatadas por todos los grupos musicales y seguidores de este género musical. Algunos grupos musicales y festejantes chicheros siguieron organizando fiestas y los consumidores asistiendo a ellas en cada localidad, desoyendo las restricciones. De ese modo, se produjo una divergencia entre la práctica musical y la legalidad. Esa fue la primera confrontación que algunos grupos tuvieron con la realidad: la prohibición.

Esto sucedió durante el año 2020, periodo muy duro de la pandemia con niveles

muy altos de infectados y fallecidos a causa del virus, hasta finales del 2021, con más del 60% de vacunados con las dos dosis, pero con las variantes del virus pululando en el ambiente. Incluso, a inicios de 2022 siguieron prohibidas las grandes concentraciones de público en espacios cerrados porque no posibilitaban la circulación del aire. Eso es así, aun si las medidas están siendo cada vez más flexibles por cansancio o por la sensación de la población de que las vacunas están surtiendo sus efectos sobre el virus, al anular su letalidad.

Los deseos de continuar con las fiestas chicha en el mes de marzo de 2020, durante el inicio de los contagios por Covid-19 a costa de la salud, produjo desavenencias con las autoridades que buscaban cumplir las normas. Eso generó enfrentamientos con la policía y los inspectores municipales. El inicio de los contagios y las rápidas muertes causó alarma en la población. Las medidas drásticas que se dieron para combatirlo fueron bien recibidas, dentro de ellas evitar la concentración de personas en espacios cerrados. Hubo una sanción social y denuncias policiales hacia aquellos que infringían las normas. Las fiestas chicha fueron denunciadas cuando estas se llevaban a cabo. Se produjeron suspensiones de fiestas en varios distritos de la capital y de otros departamentos, como así también el cierre de los locales o chichódromos por la municipalidad de cada localidad, y arrestos policiales por quebrantar las normas.⁹

Lenta adecuación. Ante el asedio policial e inspectores municipales de cada distrito, algunos grupos musicales y consumidores optaron por desarrollar sus actividades a hurtadillas, en fiestas secretas. Se convirtieron en secretas como una

⁹ “Un total de 16 personas fueron intervenidas por realizar una fiesta chicha en pleno estado de emergencia sanitaria. El hecho ocurrió en una vivienda del asentamiento humano San Fernando en San Juan de Lurigancho, hasta donde llegaron agentes de la Policía Nacional”, TVPe Noticias. “En [el distrito] SJL [San Juan de Lurigancho]: intervienen a 16 personas durante fiesta chicha”. *TVPerú* (5 de mayo de 2020). <https://www.tvperu.gob.pe/noticias/locales/sjl-intervienen-a-16-personas-durante-fiesta-chicha>. En Arequipa, sur del país, “la Municipalidad de Paucarpata [distrito de la provincia de Arequipa, al sur del país], mediante un operativo en conjunto a cargo de la Subgerencia de Desarrollo Económico Local, con apoyo de la Gerencia de Seguridad Ciudadana, y el Escuadrón Verde, clausuraron el local denominado “El Chaval”. De manera sorpresiva el personal ingresó al establecimiento aproximadamente a las 22:00 horas del último sábado, al interior se realizaba una fiesta chicha ocasionando malestar y zozobra en los vecinos del sector. El local se ubica en la Av. Villa Hermosa N° 803 del Pueblo Joven Miguel Grau parte alta del Distrito de Paucarpata.” Junior Cobarrubia, “Local ‘El Chaval’ fue clausurado por realizar fiesta chicha en Miguel Grau”, *PQPaucarpata* (30 de junio de 2020). <https://munipaucarpata.gob.pe/local-el-chaval-fue-clausurado-por-realizar-fiesta-chicha-en-miguel-grau>. “Durante la semana el presidente del Perú, Martín Vizcarra, señaló que todo tipo de reuniones se encuentran estrictamente prohibidas debido a que han sido el principal motivo del rebrote de la COVID-19. No obstante, al parecer no le ha quedado claro a todos y decenas de personas fueron intervenidas por la Policía Nacional del Perú, mientras se encontraban en plena fiesta en San Juan de Lurigancho.” *Diario Líbero*, “SJL [San Juan de Lurigancho]: Policía intervino a casi 90 personas en una fiesta con más de 10 cajas de cerveza”. *Líbero* (15 de agosto de 2020). <https://libero.pe/ocio/1578083-coronavirus-peru-policia-interviene-fiesta-san-juan-lurigancho-personas-ebrias-cajas-cerveza-covid-19-sjl-jicamarca-noticias-pnp>. Panamericana TV, “[Distrito] Los Olivos: cerca de 30 personas fueron intervenidas en ‘fiesta chicha covid’”, *Dailymotion* (Abril de 2021), disponible en <https://www.dailymotion.com/video/x80f7x8>

manera de evadir las medidas drásticas de prohibir la realización de fiestas, aun en casas, ya que las mismas son reuniones de gran cantidad de personas que pueden conllevar al contagio. Pues bien, eso cambió. Las fiestas privadas en casas se hacían hasta con cinco personas. Estas nuevas formas de continuar las actividades festivas tenían un doble propósito: por el lado de los grupos musicales, agenciarse algo de dinero ante la carencia de ingresos económicos debido al impedimento de actividades públicas, por el lado de los consumidores, liberar tensiones incrementadas por las medidas impuestas por el gobierno para contrarrestar el virus, así como la de continuar con sus diversiones pre-Covid. Las fiestas secretas fueron cambiando de modalidad según las modificaciones en las restricciones, y las posibilidades de evadir la vigilancia tanto policial como de los inspectores municipales.

De esa manera, se idearon otras formas de continuar con las fiestas. Como las prohibiciones estaban referidas al ámbito público, las actividades en el ámbito privado eran permitidas porque se desarrollaban dentro de casa, dentro de cuatro paredes. Esto abrió un abanico de posibilidades, todas en espacios privados, desde fiestas familiares, cumpleaños, fiestas de quince años, matrimonios, hasta velorios, etc., pero también fueron aprovechados para realizar fiestas en algunos locales, no familiares. Ante todo ello, se produjeron tres maneras distintas de realizar fiestas: i) fiestas privadas familiares; ii) fiestas privadas sociales en locales; iii) fiestas a través de transmisiones musicales virtuales. A los dos primeros los llamaron “privaditos”, y al tercero, “virtualitos”. Estas nuevas formas de desarrollar fiestas chicha condujeron a la modificación del circuito de producción de la música chicha, y también a cada una de las fases de su proceso afectadas por la pandemia.

Las fiestas privadas se produjeron de esta manera: primero fueron “privaditos sociales, en locales”, difundidos vía comunicación oral; luego, “privaditos familiares, en casa de familia”; después, “privaditos sociales en locales” difundidos vía publicidad en redes: afiche digital sin dirección fija, por WhatsApp; posteriormente, “fiestas en casa de familia vía transmisión musical virtual”. Estas distintas formas de fiestas privadas, en sí mismas, no tienen una fecha fija de surgimiento, como un punto de origen, sino más bien fueron ocurriendo en función a idearse diversas formas de no perder el aspecto lúdico y festivo de las personas, más si están recluidas sin salir de sus casas por ciertas concesiones de las medidas restrictivas dadas por el gobierno. Las presento así, como una manera de visualizar los cambios producidos, aunque no estrictamente como una secuencialidad establecida linealmente entre ellos. Veamos este proceso.

Fiesta “privaditos” sociales

Esta modalidad de diversión, como ya indicamos, se ha llevado a cabo de dos maneras. Ambas se diferencian no solo en el tiempo, sino también por la forma de su difusión. En ambos casos el riesgo mayor era el contagio del virus, en los primeros meses de pandemia conducía a una muerte casi segura porque no había manera de contrarrestar su letalidad; los otros riesgos eran legales, con la policía o la municipalidad, y la posible confiscación de los instrumentos musicales.

“Privaditos sociales en locales”, difundidas vía transmisión oral¹⁰

Estos se realizaron inmediatamente después de aquellas fiestas que se llevaron a cabo durante los primeros meses de la pandemia y que seguían la dinámica de presentaciones anterior a marzo, eran fiestas sociales públicas y en locales establecidos y conocidos. Estas fiestas fueron rápidamente denunciadas y sancionadas por la ley por las disposiciones dadas para combatir el Covid. Ante ello, las fiestas pasaron a realizarse en ambientes privados. Desde los primeros meses de la pandemia, los primeros “privaditos” fueron llevados a cabo por gente conocida de la zona, eran amigos y familiares, y la fecha y hora eran comunicadas oralmente. Esta forma de realizar fiestas se produjo en muchas partes del país, en el norte, centro y sur.

En el norte del país, en La Libertad, podemos detenernos en el caso de Nelly Farfán, cantante y música del grupo Sabor Kaliente, ejecutantes del ritmo tropical chicha. Ella y su grupo fueron invitados desde Lima a Trujillo (al norte del país), para que actuaran en una festividad mucho antes del Covid; sin embargo, las medidas de inmovilidad por la pandemia les sorprendieron en esa ciudad, sin poder regresar a Lima. Algunos músicos lograron volver con mucha dificultad a zonas aledañas, pero Nelly y otros integrantes se quedaron inmovilizados en el hotel con todos los instrumentos musicales, sin poder trabajar ni conseguir ingresos para su manutención.

Ante la prolongada estadía y la progresiva escasez de dinero, sin posibilidad de trabajar, de realizar ninguna presentación, tuvieron que realizar otras actividades. Alojados en el hotel con todos sus instrumentos musicales, tuvieron que trabajar en el hospedaje a cambio de una habitación y algo de ingreso. Nelly se convirtió en asistente del dueño del hotel y cocinera, y los músicos se convirtieron en trabajadores de planta del mismo. Como ellos, muchos turistas se quedaron inmovilizados en las instalaciones. Esta situación se mantuvo hasta que la contrataron para realizar unos “privaditos”.

¹⁰ Ver Quispe Lázaro, “Chicha y pandemia”

Estando en el hotel, se comunicaron conmigo para asistir a un privadito, este era un lugar alejado de la ciudad, por las ruinas de Chan Chan, como quien se va por Huanchaco, era un lugar, pero metidísimo, bien retirado de la ciudad, en mayo del 2020. La mayoría de la gente en la fiesta era conocida, no era gente extraña, eran familiares y amigos. Había entre 50 y 60 personas. No llegaba ninguna autoridad, ni policía ni serenazgo, pero no faltaba alguien que te “tire dedo” [te denuncie]. Las autoridades te quitaban las cosas, el equipo de música, los instrumentos de música. La primera vez yo perdí una consola, el parlante y la *tablet*, otro músico perdió su guitarra, el otro sus timbales, nos quitaron todo. La segunda vez me quitaron los parlantes grandes que tenía, una *laptop*, ahí se fueron una gran cantidad de música, pistas que había mandado a grabar para poder trabajar yo sola. Nunca me devolvieron nada. Los organizadores de la fiesta lo único que hicieron fue darnos algo más de dinero pero que no es el costo de mis equipos. La tercera vez solo tenía los USB de música, como ya no teníamos parlante el equipo lo alquiló el mismo dueño. Las autoridades no entendían que nosotros tenemos que trabajar, sino de qué comemos.¹¹

Este relato con variantes se repite en distintas partes del país. La situación reprodujo otros fenómenos sociales, las distintas estrategias de sobrevivencia o “cachuelos” de los grupos musicales, músicos y cantantes para conseguir ingresos económicos en tiempos de pandemia, aun a costa de su propia vida, dado el peligro de contagio y la confiscación del equipo de trabajo, es decir los instrumentos de música, como le ocurrió a la cantante, quien perdió gran parte de sus equipos, y los músicos sus respectivas guitarras.

En el centro del país, en Lima, el impacto de la pandemia fue el mismo. Los grupos musicales se quedaron sin trabajo, todo se suspendió. El toque de queda obligó a todos a recluirse en sus casas esperando que esto pasara, pero no pasaba. Eduardo Meléndez, conocido como Pichirri, cantante, animador y locutor de radio de música tropical chicha, como otros, también fue afectado.

En la pandemia los grupos no hacían nada. Hemos parado tres, cuatro meses sin trabajar nada, estaba prohibido por el toque de queda, no se podía salir, todo estaba parado. No se podía hacer ni ir a ningún lado, solo se podía ir al mercado, boticas, no había ninguna tienda comercial abierta, nada. Todo estaba cerrado. Todos pensábamos que iba a ser quince días, un mes, quince días más, la gente ha durado máximo dos meses sin salir y de sentarse. Desde ahí, ya empezaron a

¹¹ Entrevista a Nelly Farfán. 25 de febrero de 2022.

salir. Unos tenían motos, algunos han salido a vender a las calles. Yo salí a vender pollo, alcohol. Otros a hacer taxi, y vender en los mercados. Conseguir cinco soles, era plata [US\$1.50] porque no había de dónde sacar.¹²

Meléndez y su grupo *Príncipes de la Rumba* desde julio-agosto del 2020 comenzaron a realizar todo tipo de actividad, transmisiones virtuales vía Facebook, “privaditos” familiares, sociales, presentaciones en vivo, también en velorios y despedidas que las familias hacían a sus seres queridos hacia el cementerio, hasta el día de hoy (ver figs. 1 y 4).

Fig. 1. El grupo *Príncipes de la Rumba* Presentación en un velorio-sepelio en Lima Norte.



Fuente: Facebook oficial de *Príncipes de la Rumba*. 27 de noviembre, 2021.

En el sur del país, en la ciudad de Arequipa. Walter Iquise Salluca, conocido con su nombre artístico “Chacawalter”, músico, cantante, compositor y director de su grupo *El Super Clan* con más de tres décadas de práctica musical en el ámbito de la música chicha, también fue afectado por las restricciones que dio el gobierno por el Covid-19. Al inicio lo tomó por sorpresa. A él y a sus músicos no les quedó otra cosa que “cachuelearse” [trabajo eventual de cualquier índole, *N. de A.*]. Él pudo ayudarse con la tienda que también tiene, pero a sus músicos no les fue muy bien, se volvieron comerciantes, taxistas, e hicieron otras actividades.

¹² Entrevista a Eduardo Meléndez, “Pichirri”. Febrero de 2021.

[Las restricciones por la pandemia] nos han caído como un balde de agua a todos, nos hemos quedado en nada. Lo que teníamos los músicos nos quedamos en nada, sin trabajo, no hay contratos, nos hemos paralizados. Pensamos que iba a ser una temporada corta, a lo más dos o tres meses, nadie se iba a imaginar que iba a durar hasta el día de hoy. No lo pensé ni imaginé. Nos paralizó. No sé qué podía hacer, teníamos que recurrarnos [realizar cualquier actividad para conseguir ingresos] de alguna u otra manera. De ahí empezamos a hacer los privaditos y también hacía mis transmisiones en vivo por Facebook. Desde ahí me empezaron a pedir que les envíe saludos por Facebook, para el cumpleaños “de mi papá”, “de mi mamá que mañana cumple años”. Hacía las transmisiones en vivo y me daban “un sencillo” [dinero, a voluntad]). Así me empezaban a llamar para los saludos. Así estuve sobreviviendo el primer año de la pandemia.¹³

“Privaditos sociales en locales” difundidos vía publicidad en redes.

Estos se convirtieron en “tonos”, fiestas chicha “caleta” (secretas) que se empezaron a dar a partir de mediados del año 2020, desde junio-julio aproximadamente hacia adelante. Eran una derivación de las fiestas chicha en casas de familia, los “privaditos en casa”. Los “tonos” eran organizados por algunos grupos musicales, o algunos locutores o cantantes que veían ese camino como otra posibilidad, desde su actividad, de agenciarse algún ingreso económico mediante fiestas realizadas en lugares privados, en locales, pequeños bares, o “restobar” (restaurantes y bar al mismo tiempo). Estos eran difundidos a través de las redes sociales, Facebook, WhatsApp, celulares. A diferencia de los afiches chicha públicos que se pegaban en las paredes de los barrios de la ciudad para difundir las fiestas chicha —una fiesta social, en un local público en tiempo de prepandemia— los “privaditos” no eran publicitados en ninguna radio oficial, sino a través de las redes sociales. Quienes deseaban asistir tenían que comunicarse personalmente por *inbox* de la dirección del Facebook que publicitaba, o al celular que dejaban en el afiche digital, otra vía de comunicación podía ser a través de WhatsApp

¹³ Entrevista a Walter Iquise, “ChacaWalter”. 2 de marzo 2022.

Fig. 2. Afiche digital. Anuncia un “privadito”, fiesta secreta, social (*Top secret*).

Difunden vía Facebook, para el 7 de noviembre de 2021.

Estas fiestas tomaron dimensiones que se expandieron por toda la ciudad. Ante la gran cantidad de infectados por el virus del Covid-19, las autoridades tomaron mayor control de esas fiestas. La policía empezó a ubicar esos lugares secretos, que ya dejaban de serlo por la música en alto volumen y la denuncia de los vecinos. Tanto las autoridades policiales como las municipales concurrían a suspender, apresar y multar a los festejantes (Fig. 3).

Sin embargo, las reuniones festivas de este tipo, los “privaditos” sociales en locales, no se detuvieron. Estos se convirtieron en una de las formas en la que las fiestas chicha siguieron su curso, ya no con las características que se daban en prepandemia, pues ahora se desarrollan bajo otras circunstancias. Han cambiado las formas pretéritas de llevarse a cabo, al menos, aún en lo que parece ser la postrimería de la pandemia. Se festejan en lugares reducidos y también en horarios distintos.

Fig. 3. Detienen a festejantes en fiesta Covid. Fuente: Policía Nacional del Perú.



En <https://twitter.com/PoliciaPeru/status/1294815101997010945/photo/4>. 15 agosto de 2020.

Los “privaditos” sociales, a marzo de 2022, se han constituido en lugares en los que la chicha se sigue llevando a cabo. Estos eran locales, casa-locales ambientados especialmente para la ejecución de fiestas chicha. En unos casos eran lugares semi clandestinos, en otros, eran casas de familia, privadas, que al realizar fiestas con cierta frecuencia fueron conocidas, en la zona, como locales de fiestas. El grupo *Los Príncipes de la Rumba*, con Eduardo Meléndez, tuvo una presentación musical el 19 de marzo de 2022 en uno de esos locales improvisados del distrito Villa El Salvador, al sur de Lima, con luces de ambientación de fiesta. (Fig. 4).

Fig. 4. Un privado social. Grupo *Los Príncipes de la Rumba*. Eduardo Meléndez, “Pichirri”, en el distrito Villa El Salvador, Lima Sur.



Fuente: Eduardo Meléndez. 19 de marzo de 2022.

Privaditos familiares, en casa de familia

Esta modalidad de fiesta empezó aproximadamente a los tres o cuatro meses después del inicio de la pandemia en Perú. Fue por la necesidad de encontrar algún medio de ingreso. Eduardo Meléndez, “Pichirri”, narra cómo él experimentó los inicios de las fiestas en las casas, los “privaditos” familiares.

Los privaditos habrán salido más o menos en el mes de junio, julio o agosto, por esa época [del 2020, *N. de A.*]. Pero solamente privaditos chiquititos (los de casa), sin hacer mucho roche [sin grandilocuencia, *N. de A.*], cuando ya comenzaron a hacer mucho roche, o sea, fiestas grandes, porque estaba permitido hacer fiestas virtuales, no habían prohibido las reuniones sociales en los hogares, en las casas. Uno podía hacer reuniones en su casa, se podía hacer fiestas, no pasaba nada. Pero, después ya no querían nada porque comenzaron a hacer fiestas presenciales, o sea, comenzaron a hacer tonos, ya. Ahí ya comenzó la policía a chapar a todos, a toda la gente, a poner multa.¹⁴

Los “privaditos” “chiquitos”, en casa, en los momentos duros de la pandemia se permitían porque se suponía que participaba solo la familia con pocos integrantes. El *grupo musical* que solía amenizar la fiesta no era tal, sino que consistía en apenas un/a cantante, o un/a cantante más el animador, eran entre una o dos personas, sin músicos. Estos se llevaron la peor parte porque fueron reemplazados por pistas musicales, música grabada, y el cantante iba con un parlante pequeño para no llamar la atención y hacer que la música tenga alcance solo en la casa y solo para los festejantes familiares. De esa manera, se llevaron a cabo todo tipo de fiestas en casa.

Fig. 5. Nelly Farfán. Un “privadito” en casa, con pista musical. Fuente: Facebook de Nelly Farfán.



<https://www.facebook.com/nelly.farfan.188/videos/345843257455994/>. 5 de marzo de 2022.

¹⁴ Entrevista a Meléndez, febrero de 2021.

Nelly Farfán, cantante y directora del grupo Sabor Kaliente a su retorno del norte del país a Lima, también hizo “privaditos” en casa. Consiguió un nuevo parlante y continuó con sus presentaciones. Un parlante, un micrófono y un dispositivo USB que contenía música instrumental preparada para que ella pudiera cantar. Una de sus presentaciones la llevó a cabo en el distrito de El Agustino, en Lima Este. Amenizó un cumpleaños infantil, la fiesta era una matiné con la familia del cumpleaños, fue una fiesta que duró de 5 a 10 pm (Fig. 5).

Lo que se percibe con estas nuevas prácticas musicales es un cambio en las formas de organización, de gestión de las fiestas, de la música y de los grupos de música. Nelly Farfán, cantante y directora de grupo, estando en el norte del país coincidía con Walter Iquise Salluca, “ChacaWalter”, también cantante y director de grupo, del sur, en Arequipa, y ambos recomendaban a los músicos que trabajaban con ellos que empezaran a cantar, que se vuelvan cantantes, porque al ser reemplazados por las pistas musicales ellos seguirían sin empleo. ChacaWalter comentaba, “no importa, tendré más competencia, pero al menos ellos tendrán algo de plata y trabajo”. No sabemos cuántos músicos en esta pandemia se han convertido en cantantes como una estrategia de sobrevivencia en momentos duros de la crisis sanitaria en la que los músicos tuvieron más que perder.

3. La chicha en/post pandemia: la virtualidad, los “virtualitos”

La dura experiencia de los cultores de la música chicha en los meses iniciales de la pandemia ha dado por resultado, aún incipiente, una renovada forma de organización y práctica musical que pasa en lo sustancial por el uso de la tecnología digital, lo virtual y las redes sociales. En lo fundamental, ello se traduce en el uso de Facebook, WhatsApp, Tik Tok e Instagram. Esas herramientas existían en prepandemia, pero su uso en aquel tiempo era básicamente juvenil o de uso elemental para comunicarse con amigos y familiares, a menudo por desconocimiento del manejo de esos dispositivos. Frente al nuevo contexto, se convirtieron en instrumentos esenciales, de gran utilidad para las nuevas formas de reproducción musical, sus actividades musicales, el contacto con sus seguidores y, sobre todo, para expandir sus fronteras físicas y llegar a lugares fuera de los espacios habituales que tenían en sus presentaciones físicas, algo que antes no concebían o no habían considerado.

La virtualidad y las redes sociales se convirtieron en los medios a través de los cuales la nueva realidad se impuso. No fue fácil. Ha sido, como se ha mencionado un

nuevo aprendizaje. Muchos de los productores musicales son parte de la generación anterior, son migrantes digitales, virtuales. Muchos tuvieron que aprender a ritmo acelerado el uso de los nuevos dispositivos. Incluso los grupos más jóvenes no tenían esa práctica en su actividad musical. La virtualidad no era parte del circuito musical, no se concebía como tal. Toda la práctica musical de este género, como dijimos, era pública y presencial. Lo tecnológico se restringía a la reproducción del sonido a mayor distancia en un espacio público. Lo digital, para el consumo musical a nivel personal. En ese ámbito lo virtual no tenía espacio, era un mecanismo nuevo dentro del sistema de la chicha que requería ciertas condiciones para su uso, y otra concepción para incorporarlo dentro del circuito chicha. Hasta entonces, por las características de la práctica musical cotidiana, también por una escasa información de cultores y consumidores de este género, se limitaba su desempeño en el área. En cambio, cuando los medios tradicionales de producción musical fueron impedidos de seguir funcionando, lo virtual se volvió la única salida que les quedaba. Ha sido un proceso rápido de adaptación, no sin dificultad, urgido por la necesidad. En el caso de los adultos, tuvieron que recurrir a familiares jóvenes o a quienes tenían más práctica con estos dispositivos. Los más jóvenes estaban en mejor disposición de seguir esa ruta.

ChacaWalter, músico de más de tres décadas de práctica musical, de la ciudad de Arequipa, narra su experiencia de acercamiento a la virtualidad (Fig. 6).

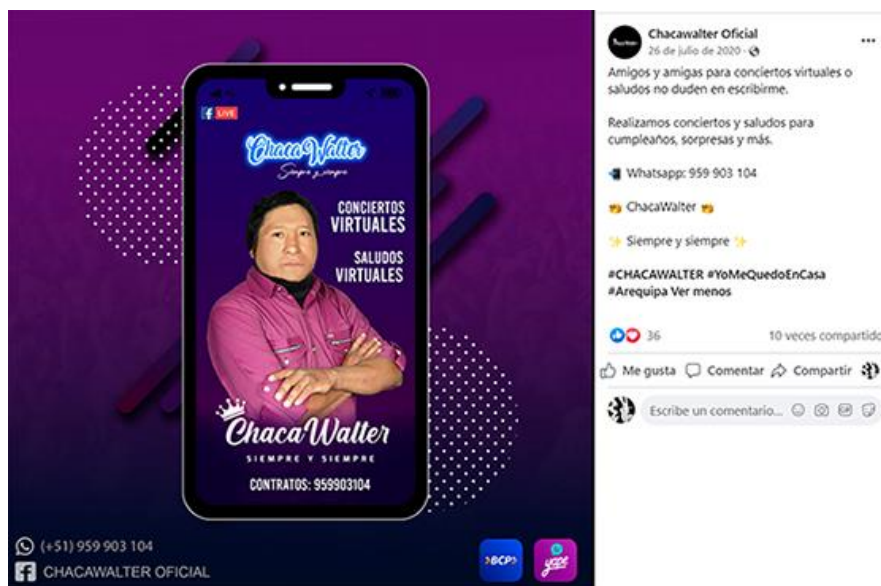
Antes de la pandemia nosotros nos comunicábamos por las emisoras radiales, por la propaganda, pegando afiches en las paredes. Eso era antes. Cuando empezó la pandemia todo el mundo comenzó a utilizar el face [Facebook]. Eso fue un cambio rotundo, y un apoyo muy grande, uno se puede comunicar más rápido. Por eso el face es una buena comunicación lo cual mi contrato se hace al toque toque. No sabíamos al cien por ciento [su uso], no lo sabíamos manejar. Mi hijo, hija me han enseñado a manejarlo. Es muy útil eso.¹⁵

Lo que ha permitido la virtualidad, además de lo indicado, es la creación de distintas páginas que difunden música en vivo, o videos de música tropical chicha como “MP. Producciones”, “Radio Cumbia Primicias Lima – Perú. (Videos musicales)”. Así, se difunde música chicha de distintos grupos musicales poco conocidos por otros auditorios, o de grupos que transmiten en vivo sus propias composiciones como el caso de Tongo y su grupo Imaginación, o grupos como Pintura Roja que reaparecen para

¹⁵ Entrevista a ChacaWalter, 2 de marzo de 2022.

celebrar su aniversario. Chacalón Jr. tiene así más de 45 mil visualizaciones de su presentación en vivo que realizara desde la ciudad de Tacna, en el sur del Perú, algo impensado en sus presentaciones en vivo presencial. Además, juega un rol importante la interconexión entre los fans chicheros a través de la formación de grupos de WhatsApp con el fin específico de reunirse y formar comunidad a partir del grupo musical de su preferencia.

Fig. 6. Chaca Walter, publicitando un “virtualito” vía Facebook.



Fuente: Facebook oficial.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1153970918314623&set=a.241387110938778>. 26 de julio de 2020.

En Lima, con solo un teléfono celular, una cuenta de Facebook y un equipo básico de micrófonos, parlante y una pequeña consola, algunos realizan sus transmisiones musicales a través de redes sociales. Así lo hacía Jorge Luis Escalante o Jorge Luis Hermoza, director del grupo Los Muchachitos de la Cumbia. Eso le permitió soportar los tiempos duros de la pandemia. Él hace sus presentaciones musicales desde su casa en Villa El Salvador, con su hijo Junior Alberto y su hija Samy (Fig. 7). A Jorge Luis llamado “Coco”, le decían “Coquito, un “virtualito” mañana, envíale un saludo a mi mamá que mañana cumple años. Ya luego te envío algo [...] Así, hacía mis presentaciones virtuales por el celular, lo pasaba por el face, y lo hacía en vivo. El tiempo [de presentación] depende de lo que me pedían, puede ser media hora, dos horas, máximo tres horas. Ya la gente me yapeaba [enviaban dinero, *N. de A.*]. Más me pedían por cumpleaños”.¹⁶

¹⁶ Entrevista a Hermoza, febrero de 2021.

Fig. 7. “Virtualito”. Los Muchachitos de la cumbia. En Lima. 21 de noviembre de 2021.



Fuentes: Facebook oficial del grupo Los Muchachitos de la cumbia.

Conclusiones

La música chicha o cumbia peruana desde sus orígenes ha impactado la ciudad de Lima y el país, con la presentación de nuevos estilos en cada época, abriendo un nuevo contexto social con cada uno de los estilos. En esta ocasión sucedió a la inversa, ha sido el medio social y la crisis sanitaria las que impactaron a la sociedad, a sus formas de expresión, y, en este caso, a la música chicha. Inicialmente detuvo su circuito de producción musical generando zozobra en la economía de cada integrante del circuito musical. Esto obligó a sus cultores y consumidores a adaptarse a las nuevas circunstancias de restricciones para contrarrestar la pandemia.

Estas nuevas formas de adaptación y los deseos de continuar con las fiestas chicha obligaron a modificar las distintas formas de gestión y organización de todo el proceso y práctica musical de la chicha. Uno de los primeros cambios, al inicio de la pandemia, ha sido la desaparición del grupo musical propiamente dicho, suplantado por algunos de sus integrantes, que a través de pistas musicales amenizaban las fiestas. Como hemos visto, el medio obligó a que sea solo el/la cantante más un animador, o solo el/la cantante más un micrófono y pistas musicales.

Otro cambio fue la desaparición de los productores de espectáculos. En

prepandemia estos organizaban todo el circuito de la producción musical, contrataban o gestionaban grupos musicales que tenían a su disposición, o los gestionaban. En pandemia, estos desaparecieron, fueron reemplazados por otros músicos, cantantes o personas interesadas en desarrollar fiestas en su localidad. La pandemia retrajo las fiestas chicha a los barrios y a las casas. Eso permitió que otras personas de cada zona puedan realizar las funciones de productor y/o promotor de espectáculos, y organizar encuentros festivos.

Otro de los cambios se ha dado en la realización de las fiestas y el uso de los dispositivos de transmisión. Las fiestas chicha prepandemia habían eclosionado en distintos espacios privados, semi-privados y públicos. Las fiestas masivas y en espacios públicos han dado lugar a fiestas de todo tamaño en el barrio y las casas de familia. En todos ellos se realiza con “privaditos”, con un número de festejantes inimaginable en prepandemia, dos años atrás, fiestas hasta para cinco personas. Es más, nadie iba a una presentación con ese número de asistentes. Se ha impuesto, al menos por ahora, que en las presentaciones musicales en casas o establecimientos se lleven a cabo con pista musical, “tipo karaoke”, como decían, a diferencia del grupo musical. El contexto de restricciones flexibilizó algunas costumbres, formas de funcionamiento o exigencias entre oferentes y receptores.

La virtualidad ha sido uno de los grandes “descubrimientos” por y para la música chicha, no porque la desconociera, sino porque en toda su existencia esta modalidad no estaba dentro de su circuito de producción musical como un componente del cual hacer uso para sus transmisiones y gestión musical.

Estos son solo algunos de los cambios que ha venido experimentando el proceso de producción de la música chicha. Aún estamos con los efectos de la pandemia, con un aire menos enrarecido que cuando esta empezó, y ciertas licencias que nos dan las vacunas salvavidas, pero no sabemos cuánto de los cambios que estamos experimentando se mantendrán en el tiempo, cuando la situación se restablezca, ni sabemos qué rumbo tomará. Lo que sí se puede afirmar es que la virtualidad ya forma parte del proceso de producción de la música chicha, con transmisiones mixtas presenciales y virtuales al mismo tiempo. Lo que falta saber es cuánto más se intensificará su uso, y de qué lugares serán los nuevos consumidores chicheros.

Bibliografía

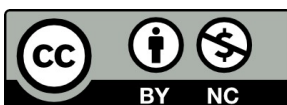
- Chávez, Jorge. “Christian Yaipén: ‘Hasta que no haya vacuna, los conciertos con público no deben de volver’.” Entrevista. *Revista Somos. El Comercio*. (28 de julio de 2020). Disponible en: <https://elcomercio.pe/somos/historias/grupo-5-christian-yaipen-hasta-que-no-haya-vacuna-los-conciertos-con-publico-no-deben-volver-pandemia-conciertos-coronavirus-noticia/>. Último acceso: 15 de febrero de 2022.
- Farfán, Nelly. Entrevista. 25 de febrero de 2022. Por Arturo Quispe Lázaro.
- Coco Escalante [Jorge Luis Hermoza]. Entrevista. 23 de febrero de 2021. Por Arturo Quispe Lázaro.
- ChacaWalter [Walter Iquise Salluca]. Entrevista. 2 de marzo de 2022. Por Arturo Quispe Lázaro
- Pichirri. [Eduardo Meléndez]. Entrevista. 21 de febrero de 2021. Por Arturo Quispe Lázaro.
- Quispe Lázaro, Arturo. “Chicha y pandemia: hecatombe en la música tropical peruana”. En *Working in Music. International Research Network* (marzo 2021). Disponible en: <https://wim.hypotheses.org/1614>. Último acceso: 15 de marzo de 2022.
- Quispe Lázaro, Arturo.. “Música Chicha a la carta: Nuevas formas de organización musical en/post-pandemia”. En *Working in Music. International Research Network* (diciembre 2021). Disponible en: <https://wim.hypotheses.org/1851>. Último acceso: 15 de marzo de 2022.
- Stein, Steve. *Lima obrera 1900 – 1930*. Tomo 1. Perú: El Virrey, 1986.

**El ecosistema de la música en Chile desde la
neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la
pandemia por Covid-19 y las reformas políticas recientes**

Tomás Peters y Mariana Peralta

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 57-79

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por Covid-19 y las reformas políticas recientes

Este artículo describe las principales trayectorias históricas y recientes del ecosistema de la música en Chile. En un primer momento, explora algunas breves reflexiones sobre las tendencias de la música en Chile en las décadas recientes. Posteriormente, y a partir de una revisión de estudios y cifras estadísticas disponibles a nivel nacional, analiza las consecuencias que la pandemia de Covid-19 —y también el estallido/revuelta social de octubre de 2019— ha generado en las lógicas de producción, circulación y recepción de la música local. Finalmente, el artículo se concentra en establecer lineamientos de análisis sobre las tendencias que la industria de la música en Chile —y también a nivel global— ha estado experimentando durante la pandemia y cómo estas transformaciones se podrían vislumbrar en las próximas décadas. El artículo concluye con una reflexión sobre el proceso constituyente y político en curso en Chile, y cómo la actual discusión constitucional por los derechos culturales puede aportar a pensar la condición futura de la música chilena.

Palabras clave: ecosistema de la música, estallido social, pandemia, nueva constitución, Chile

Music Ecosystem in Chile from Democratic Neoliberalization to Social Outburst, the Covid-19 Pandemic and Recent Political Reforms

This article describes the main historical and recent trajectories of the music ecosystem in Chile. At first, it explores some brief reflections on music trends in Chile in recent decades. Subsequently, and based on a review of studies and statistical figures available at the national level, it analyzes the consequences that the Covid-19 pandemic —and also the social outburst of October 2019— has generated in the logics of production, circulation and reception of the local music. Finally, the article focuses on establishing analytical guidelines on the trends that the music industry in Chile —and also globally— has been experiencing during the pandemic and how these transformations could be glimpsed in the coming decades. The article concludes with a reflection on the constitutional and political process underway in Chile, and how the current constitutional discussion on cultural rights can contribute to thinking about the future condition of Chilean music.

Keywords: music ecosystem, social outburst, pandemic, new constitution, Chile

Introducción

Los sonidos, ritmos y melodías orales han estado presentes desde los primeros tiempos del territorio que hoy denominamos Chile.¹ La diversidad de expresiones culturales de esta zona sur del Abya Yala configuraron un paisaje sonoro único que permitió la convivencia e intercambio de los diferentes pueblos que habitaban esta geografía. Con la llegada de los conquistadores y, posteriormente, la instauración de un régimen colonial caracterizado por la destrucción y desaparición de los habitantes ancestrales y sus prácticas simbólicas, la música experimentó un cambio en su rol: pasó de ser parte de una cosmovisión ritual a una práctica social-planificada. Es decir, de ser parte de la estabilización de las expectativas divinas emergentes a una organización funcional y controlada para el disfrute y goce humano-comunidad.² Si bien la música “occidental” ha hegemonizado los pentagramas del cancionero histórico del Chile independiente, lo cierto es que los sonidos y oralidades sonoras originarias se han enraizado en las músicas populares y campesinas.³ Desde entonces, la música ha jugado un papel clave en la configuración del Chile republicano.⁴ Al igual que el teatro, las artes escénicas y la literatura, la música debió sincronizar sus lógicas y formas con los procesos sociales, culturales y políticos de los siglos XIX y XX.⁵ Tanto el himno nacional como los acordes de la resistencia popular de la segunda mitad del siglo XX han aportado riqueza a la historia social de la música en Chile.⁶ Si a finales del siglo XX cierta producción musical chilena se acopló a la complejidad de la industria global —y se vivió un esplendor inédito de movimientos, sellos y festivales—, las primeras décadas del XXI se han develado como un escenario radicalmente distinto. Con la música por *streaming* y las transformaciones tecnológicas de producción se ha generado un fenómeno inédito para la música nacional.⁷ Con la desaparición del formato disco y el distanciamiento de los sellos transnacionales del país, entre otros fenómenos, los y las músicos/as locales han debido adaptarse a un entorno cambiante y altamente exigente.

¹ Hernán Godoy, *La cultura chilena. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1982).

² Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad* (México: Herder, 2006).

³ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago de Chile: Editorial ORBE, 1973).

⁴ Samuel Claro Valdés, *Oyendo a Chile* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979).

⁵ Juan Pablo González, “Música: De la partitura al disco”, en *100 años de cultura chilena 1905-2005*, ed. Cristián Gazmuri (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 2006).

⁶ Juan Pablo González et al., *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 2009). Véase, también Nano Acevedo, *Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folclórica en Chile* (Santiago de Chile: Cantoral Ediciones, 1995).

⁷ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 4: Música grabada (Santiago de Chile: ODMC, 2021).

Hoy es más fácil que nunca crear, producir y circular música, pero, al mismo tiempo, es más difícil vivir de ella. En su conjunto, la historia reciente de la música chilena se mueve en un *stage* complejo, caracterizado por la precariedad laboral, la inestabilidad e inseguridad económica, fuertes brechas de género, una histórica centralización, y una falta de apoyo y fomento estatal evidente.

A pesar de este contexto crítico —compartido en diversas latitudes del mundo—, la música chilena a comienzos de siglo XXI estaba creciendo en terreno fértil. Evidencia de aquello era el “nuevo pop chileno” —con figuras como GEPE, Javiera Mena, Camila Moreno, etcétera—, así como también la música urbana, años después —con personalidades como Princesa Alba y Pablo Chill-E, entre otros—. A ellos se le sumaban cientos de bandas históricas que, a pesar del tiempo, siguieron componiendo y presentándose en escenarios nacionales. A finales de la década de 2010, la música chilena no sólo se desarrollaba con un repunte creativo y laboral inédito,⁸ sino que también dejaba marca en nuevas generaciones de oyentes tanto locales como internacionales. Los planes del ecosistema musical local eran promisorios. Sin embargo, antes de cerrar la década de 2010, la sociedad chilena daría paso a un nuevo ciclo histórico y político con el estallido/revuelta social gatillada el 18 de octubre de 2019.⁹ Y eso no sería todo: la sociedad global le agregaría complejidad a este escenario con la emergencia sanitaria por Covid-19. Frente a ambos acontecimientos, la música chilena se vio fuertemente afectada. El objetivo de este artículo es describir las consecuencias de ambos fenómenos en el ecosistema de la música en Chile.

Para dar respuesta a ese plan, en un primer momento se describen las principales tendencias de la música en Chile en las décadas recientes. Posteriormente, y a partir de una revisión de estudios y cifras estadísticas disponibles a nivel nacional, el artículo analiza las consecuencias que la pandemia de Covid-19 —y también la revuelta social de octubre de 2019— ha generado en las lógicas de producción, circulación y recepción de la música local. Finalmente, el artículo se concentra en establecer lineamientos de análisis sobre las tendencias que la industria de la música en Chile —y también a nivel global— ha experimentado durante la pandemia y cómo estas transformaciones se podrían vislumbrar en las próximas décadas. El artículo concluye con una reflexión sobre el proceso constituyente y político en curso en Chile, y plantea cómo la actual discusión constitucional por los derechos culturales puede aportar a pensar la condición

⁸ VV.AA., *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)* (Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019).

⁹ Mario Garcés, *Estallido social y una Nueva Constitución para Chile* (Santiago de Chile: Lom, 2020).

futura de la música chilena, así como también posibilita el reconocimiento de los aportes culturales —y musicales— ancestrales de los pueblos originarios.

Tendencias de la música en Chile en las décadas recientes

La trayectoria de la música chilena en las últimas tres décadas se ha caracterizado por experimentar entrelazamientos complejos entre, por una parte, despliegues creativos inéditos y de alto reconocimiento nacional e internacional —en términos de producción discográfica y musical—, pero, por otra, una precariedad estructural que ha puesto en riesgo el crecimiento sostenible del ecosistema musical local.¹⁰ Si bien esta característica es visible en gran parte de los géneros musicales existentes, esto es más evidente en la música popular y el rock nacional. En efecto, es en esa parcela creativa donde no sólo se han experimentado —a nivel local— con mayor claridad los altos y bajos de la industria musical global, sino también la que ha alcanzado un mayor reconocimiento popular.

Desde el retorno a la democracia en 1990, la música popular y el rock nacional vivieron un crecimiento exponencial a nivel de producción, circulación y consumo.¹¹ Si bien desde mediados de los ochenta ya se estaban construyendo las bases para este fenómeno —fomentado, entre otros dispositivos, por la televisión, la radio y las revistas especializadas, así como también por la introducción de sellos multinacionales en el mercado local— lo cierto es que con el fin del régimen militar de Augusto Pinochet se produjo una efervescencia social por asistir a conciertos masivos, acceder a discos antes prohibidos —aunque muchos de ellos circulaban clandestinamente— y, sobre todo, por disfrutar libremente de las propuestas musicales emergidas a finales de los años 80.¹² Aun cuando muchas de las bandas que construyeron la escena musical de los años 90 nacieron a finales de los 80, fue durante la democracia donde alcanzaron notoriedad y, en variados casos, éxito económico.¹³ Desde 1990 en adelante se crearon nuevos sellos discográficos, se catalogaron producciones musicales de décadas anteriores y se produjo un crecimiento significativo de salas de concierto, nuevas radios¹⁴ y programas de televisión sobre música, lo que propició un territorio fértil para retomar tendencias musicales de las décadas previas —como la Nueva Canción Chilena o expresiones

¹⁰ IMI Chile, *Música chilena independiente: oportunidades y nuevas evidencias* (Santiago de Chile. Proyecto Nodo de Música IMI Chile, 2018).

¹¹ Juan Pablo González, “Música: De la partitura al disco”, en *100 años de cultura chilena 1905-2005*, ed. Cristián Gazmuri (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 2006).

¹² Marisol García, *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile* (Santiago de Chile: Ediciones B, 2013).

¹³ Nicole Rojas Baquero y Eduardo Santos Galeano, *Nuevo pop chileno: el sonido de una generación en llamas* (Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario, 2021).

¹⁴ Marcelo Aldunate, “Un testimonio sobre el encuentro de la música chilena y la radio”, en *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. VV.AA. (Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019), 110-125.

musicales del exilio— y fomentar las emergentes en los más diversos géneros musicales, tales como pop, balada, cumbia, trova, canto nuevo, rap, metal y folclórica, entre otras.¹⁵

Si durante los 80 el rock latino se había inscrito como la gran propuesta musical de los sellos transnacionales, la década de 1990 permitió la proliferación de casas disqueras independientes que se arriesgaron con nuevas propuestas locales.¹⁶ De esta manera, apostaron por bandas alternativas o agrupaciones que comenzaron a experimentar con nuevas fórmulas musicales, permitiendo así dar cabida a propuestas novedosas y plausibles de lograr notoriedad pública y comercial. Una de ellas fue, por ejemplo, la banda de Concepción Los Tres, la cual grabó su primer disco en Alerce, un sello local e históricamente vinculado a la producción de folclore nacional.¹⁷ Lo mismo puede decirse de La Ley, que grabó su primer disco con el sello *Fusión*. Este tipo de apuestas locales llamó la atención de los sellos multinacionales y, a partir de 1993, se produjo un *boom* por la música chilena.¹⁸ Desde entonces, la música popular y el rock, principalmente, alcanzaron un auge inédito en la historia nacional. A mediados de la década de 1990, la cantidad de bandas —en los más diversos estilos musicales— que grabaron discos y participaron en festivales y conciertos multitudinarios fue inaudita. El ecosistema musical se alzó como una de las industrias creativas más importantes del país a nivel económico. La proyección musical y creativa en el ámbito musical nacional era imparable. Cada mes se publicaban discos con éxitos radiales y las bandas alcanzaron notoriedad pública y reconocimiento musical. En su conjunto, la década de 1990 significó un capítulo inédito en la música chilena caracterizado por la profesionalización del oficio musical, la comercialización masiva de discos, la producción de eventos nacionales e internacionales de envergadura, la proliferación de nuevos músicos en diversos géneros, la valoración social del trabajo artístico y, sobre todo, la inscripción histórica de un movimiento musical diverso en un momento político y cultural clave para el fortalecimiento democrático de Chile.¹⁹

Si durante la década de 1990 el ecosistema musical chileno alcanzó un periodo de gloria, durante la siguiente década el escenario cambiaría sustancialmente. Según las cifras históricas, 1997 fue el último año donde la venta de discos mostró una curva

¹⁵ David Ponce, “30 años de la industria musical chilena (1988-2018)”, en *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. VV.AA. (Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019), 30-53.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Rodrigo Pincheira, *Pájaros de Fuego: Destellos y figuraciones en el primer disco de Los Tr3s* (Concepción: Ediciones Nuevos Territorios, 2021).

¹⁸ Mauricio Jürgensen, “Música, texto e identidad”, en *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. VV.AA. (Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019), 80-95.

¹⁹ Juan Pablo González, “Música: De la partitura al disco”, 201-252.

ascendente.²⁰ Desde ese año, la venta de discos físicos vivió un decrecimiento progresivo año a año. Más allá de los efectos de la piratería y la “crisis asiática” de finales de la década pasada, lo cierto es que el escenario musical local se sincronizó con los fenómenos globales.²¹ Aun cuando la apuesta por la publicación de nuevos discos resistió algunos años a comienzos de la década de 2000 —especialmente de aquellas bandas consideradas como comercialmente viables o que ya mantenían contratos firmados—, con la llegada de plataformas tecnológicas como Napster y, posteriormente, la digitalización de la circulación musical en aplicaciones como iTunes en base a la masificación del formato Mp3, se inició un nuevo capítulo en la historia de la música.²² Bajo este nuevo contexto global de la industria musical, la estructura histórica de la producción, circulación y consumo cultural cambió. En Chile, a mediados de la primera década del 2000, la gran mayoría de los sellos había abandonado el país por bajas ventas y la falta de interés de las oficinas centrales de las compañías disqueras por invertir en un mercado pequeño como el chileno, entre otros factores.²³ Esto no sólo produjo una transformación en las formas de producción musical, sino también en las condiciones y *lógicas* del trabajo musical. Con la disminución de la venta física de discos y la desaparición de los “sellos históricos”, el ecosistema de la música nacional debió adaptarse a este nuevo escenario en gestación.²⁴

Si bien los circuitos y lenguajes lógicos produjeron un quiebre en la circulación y consumo de la música, también lo hicieron en la producción y creación musical. Con la masificación de *softwares* y *hardwares* a nivel doméstico, las posibilidades creativas de las y los músicos se amplificaron a niveles inéditos.²⁵ Y esto no fue la excepción en Chile. En paralelo a la crisis de la industria musical nacional e internacional, una nueva generación de músicos chilenas y chilenos pudieron acceder a herramientas tecnológicas para crear y producir música. Junto con ello, se fundaron sellos independientes que comenzaron a llenar el vacío dejado por los sellos tradicionales y crearon una escena musical caracterizada por acoger a estos nuevos músicos gestados gracias, en parte, a la democratización tecnológica.²⁶ Esta combinación virtuosa forjó uno de los movimientos

²⁰ David Ponce, “30 años de la industria musical chilena (1988-2018)”, 30-53.

²¹ David Hesmondhalgh, “Streaming’s Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications”, *Cultural Sociology* 16 (junio 2021).

²² David Byrne, *Cómo funciona la música* (España: Reservoir Books, 2021).

²³ David Ponce, “30 años de la industria musical chilena (1988-2018)”, 30-53.

²⁴ Daniel Hernández y Javiera Tapia, *Es difícil hacer cosas fáciles. Los diez años que cambiaron la música en Chile* (Santiago de Chile: Los Libros de la Mujer Rota, 2017).

²⁵ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 3: Música y tecnología (Santiago de Chile: ODMC, 2021).

²⁶ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 4: Música grabada (Santiago de Chile: ODMC, 2021).

musicales más reconocidos en los últimos años: el nuevo pop chileno.²⁷ Junto con otras propuestas locales emergentes —como la cumbia chilombiana—, el nuevo pop ha emergido como un nuevo paradigma en el ecosistema musical local: sus discos son publicados en aplicaciones como Spotify y producidos por sellos independientes liderados por músicos de la escena histórica local o de manera autogestionada. Sus ingresos económicos provienen principalmente de presentaciones en vivo, forjan su carrera con apoyo de las redes sociales y se componen de voces solistas o dúos. Esta nueva condición creativa se enmarca en tendencias globales, pero con particularidades locales. En efecto, a pesar de las oportunidades y lógicas que el nuevo espacio musical otorga a las nuevas generaciones de músicos, las condiciones laborales estructurales siguen siendo precarias y se perpetúan desigualdades históricas como las de género, clase y ubicación geográfica.²⁸

A finales de la década de 2010, el ecosistema musical chileno sobrevivía bajo este nuevo escenario laboral. A pesar de las condiciones laborales precarias, el aumento de diversos festivales musicales, la ampliación de disponibilidad de salas de concierto, la existencia de fondos públicos concursables, la creación de leyes de fomento a la música nacional y la reducción de costos de difusión y circulación de las obras musicales, entre otros factores, contribuyeron a sostener en condiciones básicas pero sostenibles a las y los músicos del país. De la misma forma, la cantidad de nuevas propuestas musicales iba en aumento y la escena musical nacional estaba alcanzando cierto florecimiento. Sin embargo, el 18 de octubre de 2019 y, posteriormente, la pandemia por Covid-19, cambiaría este escenario radicalmente.

Las consecuencias de la revuelta social y la pandemia de Covid-19 en el ecosistema musical chileno

El 18 de octubre de 2019 Chile vivió un acontecimiento histórico: el estallido/revuelta social.²⁹ Ese día la población nacional no sólo se rebeló contra el aumento del precio del transporte público, sino también por 30 años de desigualdad económica, social y cultural.³⁰ El maltrato cotidiano, la exclusión social, las bajas pensiones, las violencias de género, la marginación urbana y la baja calidad educativa,

²⁷ El País. “Chile, nuevo paraíso del pop”, 4 de febrero del 2011. Consultado el 25 de marzo de 2022. https://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847374_850215.html

²⁸ CNCA, *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* (Valparaíso: CNCA, 2016).

²⁹ Mario Garcés, “October 2019: Social Uprising in Neoliberal Chile”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 28, nro. 3 (2019): 483-491. doi: 10.1080/13569325.2019.1696289

³⁰ Nicolás M. Somma et al., “No water in the oasis: the Chilean Spring of 2019–2020”, *Social Movement Studies* 20 (2021): 495-502. doi: 10.1080/14742837.2020.1727737.

entre tantos otros factores, fueron insumos clave para entender la violencia urbana que se gatilló aquel día. Los enfrentamientos con la policía, los estados de sitio y la desidia del Estado propició la violación de los derechos humanos de los manifestantes —detenciones arbitrarias, violencia física, mutilación ocular, entre otras—, así como también la vulneración de derechos civiles. Los toques de queda y, en general, la revuelta en las calles de la ciudad implicó la cancelación de eventos culturales y artísticos. Durante los casi cinco meses de duración del estallido/revuelta —de octubre de 2019 a febrero 2020— el campo cultural sufrió una crisis laboral evidente.³¹ Si bien las diversas ciudades del país experimentaron la proliferación de expresiones artísticas en las calles —y donde la música cumplió un rol clave antes y durante la insurrección popular—,³² no ocurrió lo mismo en las salas de concierto y/o culturales. En esos meses se generó una paralización significativa —aunque no total— de la actividad económica del mundo cultural. Si durante los meses de verano se produjo una reactivación de la actividad cultural, al retornar del periodo estival la pandemia aceleró y complejizó la crisis del sector.³³ Y todas esas expectativas de mejoras se vieron frustradas unas semanas después.

El 11 de marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud (OMS) calificó como una pandemia global la acelerada expansión del SARS-CoV-2.³⁴ Dada la compleja situación de emergencia sanitaria, los distintos gobiernos tomaron medidas restrictivas para evitar la proliferación del virus y cuidar a la población: restricción en el libre desplazamiento y cierre de comercio y servicios, entre otras acciones. A nivel mundial, la pandemia por el Covid-19 trajo una disrupción masiva en los sectores culturales y creativos, en donde la suspensión de eventos culturales casi en su totalidad implicó una dura estocada al ecosistema artístico.³⁵

Para entender la situación del ecosistema de la música en Chile durante la pandemia, es necesario conocer su condición histórica. Si bien en los últimos quince años la música chilena se había situado como el sector con mayor crecimiento dentro de las industrias creativas del país,³⁶ las condiciones de las y los trabajadores de la música

³¹ Carla Pinochet et al., “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo”, *Revista de Estudios Sociales*, nro. 78 (2021): 14-35. <https://doi.org/10.7440/res78.2021.02>.

³² David Ponce (ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Santiago de Chile: Cuaderno y Pauta, 2019). Véase también Arturo Figueroa-Bustos, “Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)”, *Comunicación y Medios*, 30 nro. 44 (2021): 56-67. doi:10.5354/0719-1529.2022.60801.

³³ ODMC, *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19* (Santiago de Chile: ODMC, 2020).

³⁴ OPS, 2020.

³⁵ UNESCO, *Las industrias culturales y creativas frente a la COVID-19: panorama de impacto económico* (París: UNESCO, 2021).

³⁶ Las ventas de empresas ligadas al dominio Artes Musicales han aumentado en 17 veces sus ventas

se han caracterizado por una precariedad estructural. A pesar que en el año 2016 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes presentó la Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022 —el cual proclamaba como uno de los objetivos realzar la importancia de la música como expresión artística y su valor en el desarrollo humano integral, tanto a nivel emocional, cognitivo, social y también cultural en todo Chile—³⁷ y en el año 2015, la entonces presidenta Michelle Bachelet, promulgó la Ley del 20% —la cual obliga a las radios a programar diariamente ese porcentaje de canciones nacionales en sus parrillas—, la precariedad e inestabilidad laboral, la centralización del trabajo en la ciudad de Santiago, la brecha de género y los bajos niveles de asociatividad sindical eran una constante en el ecosistema de la música. Como indicaba Karmy *et al.* (2014) a mediados de la década del 2010, las condiciones laborales de los músicos en Chile poseían características compartidas: es una actividad independiente, en muchos casos temporal (la época estival suele ser más productiva), con flexibilidad horaria y recurrencia del trabajo nocturno y en fines de semana. Sumado a ello, las investigadoras señalaban que la labor de músico en Chile se caracterizaba por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas —sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social— y que, además, debían diversificar sus fuentes laborales a causa de la inestabilidad en que se desenvuelven. En sus palabras, “los músicos chilenos no han visto mejoras en su situación laboral y social sino que, por el contrario, sufren una mayor desprotección social que en el pasado, y sus condiciones de trabajo se han precarizado.”³⁸

Según el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes —organismo que fue reemplazado en 2018 por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio—, el nivel de los salarios en el sector de la música es menor al promedio del sector cultural y creativo del país, llegando en promedio a 620.323 pesos chilenos (U\$797). Y esto es aún más grave si se analiza desde una perspectiva de género.³⁹ En efecto, hay una brecha salarial entre hombres y mujeres evidente, donde los hombres tienen remuneraciones

entre el 2005 y 2018 (de 6 millones de dólares a 102 millones) (ODMC 2021a). Además, el sector de la música aporta un 0,2% al PIB total del país. (CORFO 2015). De la misma forma, dentro de las oportunidades que el país brinda para el desarrollo de agentes culturales “se destaca el Fondo de la Música Nacional (CNCA) que el año 2016 adjudicó \$478.396.253 millones (U\$600.000) en la línea Producción Musical, Edición, Difusión y Distribución Creación y Producción, orientada precisamente a otorgar oportunidades para la música independiente” (IMI Chile 2018), 14.

³⁷ CNCA, *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* (Valparaíso: CNCA, 2016).

³⁸ Eileen Karmy et al., *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile* (Buenos Aires: CLACSO, 2014), 69.

³⁹ Actualmente y, según el MINCAP (2022), el salario promedio en 2020 para trabajadores de las artes musicales es de 787.288 pesos en mujeres (U\$1012) y, en hombres, de \$863.659 (U\$1110) (MINCAP 2022). Siendo el salario de los hombres casi un 10% superior al de las mujeres.

más altas que las mujeres, superándolas en un promedio de 110.602 pesos (US\$140). Tal desigualdad de género también se observa respecto al trabajo y rol que desempeñan en las empresas de la música, dado que es un sector donde predominan los hombres, “representando estos 61,5% del total, porcentaje que supera al del conjunto de los dominios creativos, donde llega a 57%”.⁴⁰

Estas constataciones pueden verse en cifras más generales del sector cultural. Según el estudio “El escenario del Trabajador Cultural en Chile” realizado en el año 2014, elaborado por el proyecto Trama y el Observatorio de Políticas Culturales (OPC):

la mayoría de los trabajadores de la cultura en Chile se clasifica como trabajador independiente o por cuenta propia (56,6%). Le siguen, aunque en una proporción mucho menor, los que se desempeñan como asalariados del sector privado (19,7%) y, luego, los que son asalariados del sector público (14,1%). Un grupo minoritario que apenas supera el 2% se reconoce como empleador (2,4%) y un 7,2% se encuentra desocupado o cesante.⁴¹

Como se advierte, la mayoría de las y los trabajadores culturales dependen de su propio trabajo. Y esto es aún más evidente en el mundo de la música. En efecto, otra de las características del campo musical en Chile es su nivel de centralización: la mayoría de las actividades culturales se realizan en la Región Metropolitana —ahí está la mayor cantidad de salas de concierto, así como también de sellos discográficos—, lo que exige a los músicos profesionales desplazarse hacia la capital si desean vivir de su trabajo. Además, otro de los rasgos característicos de la desprotección y precariedad laboral que afecta a las y los trabajadores culturales (en general) y musicales (en particular), es que existen pocas asociaciones sindicales que protejan a los músicos.⁴² Como lo señala el estudio “La Industria Musical Independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización” de 2016, el

trabajador de la música en Chile, al igual que otros artistas, se desempeña en precarias condiciones laborales, marcadas por la informalidad y la dificultad para vivir de la actividad musical pese a que una mayoría se dedica exclusivamente a ella. Existe una alta capacidad de asociarse con fines creativos, para la generación de obras, y también en torno a la gestión de derechos de autor. Sin embargo, existe una baja asociatividad con fines gremiales y laborales, lo que puede dificultar una

⁴⁰ CNCA, Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022, 33.

⁴¹ Julieta Brodsky et al., *El escenario del trabajador cultural en Chile*. (Santiago de Chile: Proyecto Trama, 2014), 20.

⁴² CNCA, Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022.

mejora en su situación.⁴³

Si bien en Chile existe una entidad que regula el derecho de autor —la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD)— y han surgido organizaciones como Industria Musical Independiente Chile (IMICHILE) —“un gremio creado el 2013 y que reúne empresas como sellos discográficos, promotores, agencias de comunicaciones, tiendas *online* y plataformas de distribución digital, entre otras. Su objetivo principal es contribuir al desarrollo de la industria musical independiente nacional, mediante el trabajo asociativo y la cooperación para fomentar la producción, promoción, comercialización y exportación de la música chilena”⁴⁴—, “en el campo de la música prima un tipo de asociatividad impulsada principalmente por motivos artísticos y económicos, teniendo menor incidencia las demandas laborales como factor de aglutinamiento de los actores de la música”.⁴⁵

En base a esta revisión histórica, es posible constatar que, al momento del estallido/revuelta social y, posteriormente, la pandemia, la producción musical, su circulación y consumo en Chile crecía y se desarrollaba a pesar de la precariedad estructural histórica. Previamente a estos acontecimientos, los ingresos de la industria musical en Chile se dividían, principalmente, en tres grandes unidades de negocio: la venta de material discográfico (música en formato físico o digital), la venta de entradas a conciertos en vivo y la recaudación por derechos de autor.⁴⁶ Sin embargo, durante los meses más críticos de la pandemia, la situación general del ecosistema de la música cambiaría sustancialmente.

En mayo de 2020, el Observatorio Digital de la Música Chilena (ODMC) publicó el informe “Diagnóstico de la Industria Musical Chilena”. Dicho documento sistematizó los resultados de una encuesta aplicada a 2.034 trabajadores de la música de distintos ámbitos, abordando temáticas tanto relativas al estallido/revuelta social como a la pandemia. Dentro de la encuesta, se observa que, entre los encuestados,

un 80% suspendió algún evento en vivo durante los meses de octubre y diciembre del año 2019. En estos meses se suspendieron 340 eventos en total. Por su parte, al consultar por el tipo de evento suspendido, un 85% afirma haber cancelado

⁴³ OPC, *La Industria Musical Independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización* (Santiago de Chile: IMI Chile y OPC, 2016), 23.

⁴⁴ IMI Chile, *IMI CHILE - Asociación Gremial Industria Musical Independiente de Chile*. 17 de junio de 2022. <https://www.imichile.cl/>

⁴⁵ CNCA, *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*, 33-34.

⁴⁶ OPC, *La Industria Musical Independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización*.

algún concierto, un 62% alguna gira, y un 50% algún festival.⁴⁷

Sumado a ello, el estudio estima que las pérdidas económicas de todo el sector de la música fueron alrededor del 80% para el año 2020 y que recién en el año 2023 — e incluso algunos años más— el ecosistema podría alcanzar una cierta recuperación.⁴⁸

Frente a este panorama, las y los músicos debieron trasladar sus escenarios a plataformas tecnológicas/digitales y *readaptarse*. Como han señalado algunos estudios, “los/as músicos/as recurrieron a los *live* de Instagram para reproducir el vínculo que los conciertos les permitían establecer con sus públicos, y llevaron a cabo *performances* íntimas, cercanas y casuales “desde el *living* de su casa”.⁴⁹ En paralelo a esta *nueva realidad* y, sobre todo, al inicio de la pandemia, las cifras generales señalaban que el sector alcanzaba un desempleo que bordeaba el 50%, lo que hacía más crítica la situación general. Si las y los músicos podían difundir su trabajo a través de servicios de *streaming* u *online*, no ocurría lo mismo con otras trabajadoras y trabajadores del sector, como los sonidistas, *roadies* y otros técnicos del espectáculo que se vieron imposibilitados de recibir ingresos. En su conjunto, el informe del Observatorio Digital de la Música Chilena dejó en evidencia cómo el estallido/revuelta social y la pandemia aceleró una condición crítica ya histórica.⁵⁰

Otro de los estudios que surgió en este contexto fue el “Catastro de estado de situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales” implementado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Entre el 23 de marzo y el 13 de abril de 2020, el ministerio implementó una encuesta a nivel nacional para personas naturales y representantes de organizaciones del sector, a modo de conocer la situación de las y los trabajadores culturales, artistas, agentes, creadores, técnicos y agrupaciones en la crisis sanitaria, a modo de poder servir para la toma de decisiones respecto a ampliar o reformular instrumentos institucionales existentes, dirigir las convocatorias de concursos a fondos públicos y configurar nuevas formas y/o redes de apoyo para enfrentar la situación de emergencia.⁵¹ El catastro fue respondido por 15.079 personas.

⁴⁷ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena*. Capítulo 4: Música grabada (Santiago de Chile: ODMC, 2021d), 67.

⁴⁸ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena*. Prólogo, antecedentes y metodología (Santiago, Chile: ODMC, 2021a).

⁴⁹ Carla Pinochet et al., “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo.” *Revista de Estudios Sociales*, nro. 78 (2021): 14-35. <https://doi.org/10.7440/res78.2021.02>.

⁵⁰ ODMC, *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena*. Estallido Social y Covid-19 (Santiago de Chile: ODMC, 2020).

⁵¹ MINCAP, *Resultados Catastro de Estado de situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales* (Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020).

Mientras que el 87,2% de la muestra respondió en representación de sí mismos, como personas naturales, el 12,8% respondió en representación de alguna organización o agrupación cultural. Lo anterior indica que la participación a nivel nacional fue de un 10,9%, considerando registros de la plataforma Perfil Cultura entre 2016 y 2019.⁵² Según las cifras, y con respecto a las Artes Musicales, casi el 70% de los trabajadores del sector no tenían contrato de trabajo, lo que también se replica en las Artes Escénicas y Artes de la Visualidad. De las y los trabajadores culturales que son independientes, casi un 80% de la muestra no tenía ingresos estables y sólo un 15,8% de ellos sí. Respecto a los mecanismos de protección social de las y los participantes, la gran mayoría (64,9%) estaba afiliado a algún sistema de previsión social, mientras que cerca de un 32% no lo estaba. En relación a los seguros de salud, un quinto de la muestra (21%) no estaba afiliada a ningún tipo de seguro, lo cual evidenciaba, en ese momento de la pandemia, la alta vulnerabilidad en la que se encontraban las y los agentes culturales.

Sobre problemas derivados de la contingencia sanitaria de la pandemia, las problemáticas principales que habían afectado a las y los trabajadores culturales fueron la cancelación de actividades ya agendadas y confirmadas (36,4%), disminución de sus ingresos (25,6%) y postergación de actividades/eventos (16,7%). Asimismo, respecto a la disminución de los ingresos en las diferentes áreas culturales debido a la situación de emergencia sanitaria, se destaca la situación de Arquitectura (25,6%), Danza (22,2%), Diseño (21,4%), Música (20%) y Circo (19,6%), destacándose la cancelación de actividades como la mayor dificultad generada por la pandemia, afectando principalmente al área de Títeres (43,6%), Música (38,3%) y Narración oral (37,8%, Teatro 37,7% y Circo 36,3%). Como señala el informe, en el caso de la música la postergación de actividades fue muy relevante, pese a que tenían mayor capacidad de crear otro tipo de dinámicas, formas e interacción con su público y distintas audiencias, lo cual refiere directamente a la disminución de ingresos a partir de la cancelación de eventos pagados.⁵³

El tercer gran estudio desarrollado en el escenario pandémico fue implementado por el Observatorio de Políticas Culturales de Chile (OPC). A raíz de la emergencia sanitaria, el OPC realizó un monitoreo para poder conocer la situación económica y social de las y los trabajadores culturales en Chile en contexto de pandemia por Covid-19, realizándose de manera bimensual, uno en julio de 2020 y otro en octubre del mismo

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

año (OPC 2021).⁵⁴ De las 4.012 encuestas aplicadas y validadas a trabajadoras y trabajadores de las artes, las culturas y el patrimonio, mayores de 18 años, la mayoría fueron hombres (50%), un 48% mujeres y un 2% se identificó como no binario. Además, la mayor parte de la muestra se desempeñaba en el área de la música, teatro o artes visuales y residía en la Región Metropolitana.⁵⁵

Según el estudio realizado en el primer monitoreo, 8 de cada 10 de las y los trabajadores de la cultura encuestados señalaron que sus ingresos habían disminuido o ya no trabajan en su principal actividad laboral cultural, lo cual demostraba los efectos de la pandemia en el trabajo artístico-cultural. Asimismo, el teletrabajo se configuró como una opción para poder hacer frente a la crisis económica producida por la pandemia y poder subsistir. En el primer monitoreo, sólo el 14% de las y los encuestados había podido adaptarse a esta nueva modalidad, un 7% contestó que ya trabajaba bajo esa línea y un 21% se mostró satisfecho de poder ejercer a través del teletrabajo. Además, la gran mayoría de la muestra estaba abierta a emplear este nuevo tipo de modalidad y con voluntad de adaptarse, y sólo un 10% lo consideraba fuera de sus posibilidades. Respecto a sus ingresos, casi el 70% de las y los encuestados bajaron sus ingresos en comparación con un mes de un año “normal”. De igual forma, la mayoría (55%) tuvo ingresos por 300.000 mil pesos (U\$386) o menos durante el último mes (segundo semestre de 2020), donde las medidas restrictivas por la pandemia seguían en aumento.⁵⁶

En cuanto a los apoyos recibidos por parte del gobierno, fueron muy pocos los agentes culturales encuestados que pudieron acceder a las medidas de apoyo del Estado, siendo la devolución anticipada de impuestos (22%) y la caja de alimentos entregadas por municipalidades (17%) las que llegaron a un número mayor. De igual forma, la mayoría de la muestra declaró no haber recibido ningún tipo de ayuda por parte del Gobierno. Con respecto a los fondos de cultura, en el primer monitoreo, un 76% de las y los encuestados no postularon a los Fondos de Emergencia del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la gran mayoría (73%) no tenía ningún fondo público por ejecutar en el 2020.⁵⁷

Tres meses después, el segundo monitoreo señaló las siguientes tendencias: dejando fuera el primer retiro del 10% de la AFP —que consistió en el retiro de los ahorros previsionales por parte de los afiliados—, el 45% de la muestra indicó que no

⁵⁴ OPC, Segundo Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura (Santiago de Chile: OPC, 2021).

⁵⁵ OPC, Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura. Primeros resultados (Santiago de Chile: OPC, 2020).

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

recibió ayuda del gobierno durante el último mes. La ayuda y apoyo que pudieron obtener durante el último mes provino del IFE (Ingreso Familiar de Emergencia) con un 22,7%, del aporte fiscal para la clase media 20,5% y el préstamo a través de la Ley de Protección de los Trabajadores Independientes, con un 18,9%. Respecto a la postulación a algún fondo de emergencia o a alguna iniciativa del MINCAP, la mayoría de las y los agentes culturales encuestados no postularon a ningún fondo de emergencia (61%) y sólo un 13% se presentó a alguna de las convocatorias. Asimismo, en escala de 1 a 7, en promedio, se califica con un 2,4 a las ayudas brindadas por el Ministerio de las Culturas y un 2,1 a las autoridades de la institución.⁵⁸

Una de las principales consecuencias que ha tenido la disminución de ingresos en este grupo debido a la pandemia y la postergación y/o cancelación de sus actividades, fue que los afectados debieron utilizar sus ahorros para poder solventar económicamente su vida (59,3%), postergar sus cuidados médicos, consultas, tratamientos o cirugías (51,1%) y vender parte de su patrimonio (20%). Por otro lado, la gran mayoría indicó que se capacitó para adquirir nuevos conocimientos y poder aplicarlos en su quehacer cultural (76%).⁵⁹

Sumado a estos estudios, es posible anotar otras cifras disponibles. Respecto a lanzamientos musicales, estos disminuyeron entre 2018 y 2019, dado la crisis social de octubre de 2019, lo cual generó postergación o cancelación de lanzamientos dado el contexto y las condiciones que se vivían en el país. En el 2020 hubo un alza en las cifras de lanzamientos, siendo una considerable recuperación de producciones fonográficas a través de *singles*.⁶⁰ Entre 2018 y 2019 hubo una caída de un 22,9% en la venta de entradas a presentaciones en vivo, eventos, entre otras y, posteriormente, en el 2020, hubo una fuerte caída adicional de 76,5%.⁶¹

En definitiva, y como ha quedado en evidencia en esta revisión, las condiciones estructurales que han afectado históricamente al sector creativo marcado por la flexibilidad, la incertidumbre y la precariedad e inseguridad laboral, y que se han enfatizado en los últimos dos años y medio, generaron dificultades tanto en la producción, circulación y consumo de la música.⁶² Desde entonces, el sector ha tenido

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ OPC, *Segundo Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura* (Santiago de Chile: OPC, 2021).

⁶⁰ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena*. Capítulo 4: Música grabada (Santiago de Chile: ODMC, 2021d).

⁶¹ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena*. Capítulo 2: Música en Vivo (Santiago de Chile: ODMC, 2021b).

⁶² ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena*. Prólogo, antecedentes y metodología (Santiago de Chile: ODMC, 2021a)

que reinventarse en este contexto adverso, de crisis social y de emergencia sanitaria. Una de las respuestas más claras a este escenario fue la asociatividad y creación de espacios de acogida, solidaridad y apoyo mutuo reflejados, por ejemplo, en la Coordinadora Intersectorial Cultural en Emergencia, la Red de Asociaciones en la Música y la Asociación Gremial de Trabajadores de Artes y Espectáculos.⁶³ A pesar de que el ecosistema musical chileno surge desde un contexto de precariedad, la búsqueda de oportunidades, de espacios para la creación, grabación y circulación se ha transformado como en una actitud general de resiliencia. Debido a que gran parte de las y los músicos locales consideran que su trabajo no consiste en vender, sino en *existir*, sus nuevas formas de distribución musical se han caracterizado por utilizar las nuevas plataformas tecnológicas como Spotify, Apple Music, Deezer, YouTube —entre otras— y las redes sociales. A través de la tecnologización de la música, se han aumentado y diversificado las creaciones musicales, han disminuido los costos asociados a la producción, distribución y exhibición, y, por tanto, también se ha ampliado e incrementado la oportunidad para que más personas puedan desenvolverse en el área musical. En efecto, en los últimos años, la grabación musical independiente pasó a un nivel mayor de profesionalización a través de los cambios y avances tecnológicos, tanto en la grabación como en la producción musical, lo cual amplió el acceso musical, pudiendo llegar a un público general. Asimismo, las y los artistas, en conjunto con los sellos, fueron encaminando el crecimiento y visibilidad hacia una proyección comercial, surgiendo así la autogestión e independencia como la nueva modalidad y nueva forma de abrirse espacio dentro de una industria musical en crisis.⁶⁴ En un contexto donde la venta de discos físicos ya casi no existe, las y los músicos en Chile han optado por la distribución digital, independiente de si esta es por plataformas legales o ilegales. Lo importante es, finalmente, tener vitrina y circulación:

... el desarrollo de la industria fonográfica chilena en los últimos treinta años ha sido escenario de la crisis del modelo de los *major* y la construcción de una industria independiente. Esta industria local se ha caracterizado por un aumento significativo de la cantidad de grabaciones musicales, en la proliferación de sellos y actores intermediarios, y en su capacidad de posicionarse en el mercado global.⁶⁵

⁶³ Eileen Karmy y Estefanía Urqueta, “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento de apoyo mutuo en Chile”, *Comunicación y Medios* 30, nro. 44 (2021): 93-105. doi:10.5354/0719-1529.2022.61381.

⁶⁴ ODMC, *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 4: Música grabada (Santiago de Chile: ODMC, 2021d).

⁶⁵ Ibid., 32.

En suma, el escenario de la música chilena construido antes y después del estallido/revuelta social y la pandemia puede servir, a pesar de su condición crítica, para pensar nuevos caminos para el futuro. Y es justamente aquello lo que las crisis posibilitan.

Tanto los avances tecnológicos como los cambios y crisis a nivel económico y social remecan a la industria de la música, el tema a seguir y a trabajar, es la adaptación a estos cambios y nuevos contextos. Para ello, es necesario que los gobiernos generen condiciones que favorezcan nuevas alianzas y cooperación internacional,⁶⁶ que existan espacios y mayor accesibilidad para la experiencia musical en vivo. Pero también se debe tener en cuenta que el entorno digital seguirá en desarrollo y que nuevas formas de consumo están por cambiar los distintos hábitos, ya sea a través de mantener conciertos por *streaming* —lo cual ayudó a músicos, artistas y bandas durante la pandemia, pero también funciona como una nueva forma de participar dentro de la experiencia musical— que son los incipientes conciertos en el metaverso, el cual configura una nueva modalidad de experiencia musical y de interacción con el/la artista y *el otro*, a través de un videojuego y/o plataforma digital.

Conclusión

La emergencia sanitaria por el Covid-19 ha generado una situación extraordinaria de incertidumbre universal, impactando en todas las esferas de la vida cotidiana y, sobre todo, en las industrias culturales y creativas de cada país. En Chile, desde el estallido/revuelta social de octubre de 2019 las y los trabajadores de cultura se han visto afectados por altos niveles de incertidumbre, tanto respecto a su quehacer como también a sus ingresos, debido a la postergación y/o cancelación de eventos, espectáculos en vivo y/o festivales. En el caso del ecosistema de la música, la situación actual de pandemia intensificó problemáticas que históricamente vivenciaron las y los músicos del país: escaso reconocimiento al valor de la música, precariedad y desprotección laboral, inestabilidad e inseguridad económica, brecha de género, centralización, falta de apoyo y fomento estatal. En este sentido, el ecosistema de la música chileno ha debido asumir los estragos que ha causado tanto las precariedades estructurales de base como la intensificación de estas debido a la emergencia sanitaria, teniendo en cuenta lo frágil y permeable que es la industria a las crisis. Lo anterior puede traer consigo que las personas que se dedicaban al sector musical hayan emigrado hacia otros sectores, buscando estabilidad, mejores condiciones laborales y seguridad y, también, que las empresas ya no se arriesguen a crear

⁶⁶ UNESCO, Cultura en crisis: Guía de políticas para un sector creativo resiliente (París: UNESCO, 2020).

nuevos espacios de difusión y producción de eventos, dada la fragilidad económica que se evidencia.⁶⁷ En efecto, la misma situación sanitaria fue acelerando transformaciones que el campo cultural ya venía experimentando, dado los avances tecnológicos y la readaptación necesaria de las y los trabajadores culturales para poder mantenerse económicamente durante los momentos más complejos de la pandemia, los cuales estaban marcados por medidas restrictivas que no permitían un normal desempeño de sus labores culturales, de sus trabajos y que afectaba directamente a sus ingresos.

Si bien este escenario ha sido crítico para el ecosistema de la música, también ha abierto nuevas oportunidades de desarrollo. Al iniciar este artículo, se dejaba de manifiesto que la historia de Chile ha contado con manifestaciones sonoras, vocales y rítmicas desde los primeros tiempos. La música chilena hoy se inscribe en un periodo histórico que se entrelaza con procesos políticos y culturales, como el *constituyente*. Gracias al estallido/revuelta social, la sociedad chilena gatilló un proceso *destituyente* de la herencia dictatorial y dio paso a un escenario deliberativo bajo la Convención Constituyente. Este organismo, creado con amplia legitimidad y apoyo popular, ha sido el encargado de redactar una nueva Constitución para Chile. En sus articulados considera cambios sustantivos del sistema político nacional, así como también a nivel cultural. El primer articulado ingresado en el borrador constitucional señala que “Chile es un Estado social y democrático de derecho. Es plurinacional, intercultural, regional y ecológico”.⁶⁸ Y, además, se ha ingresado de manera inédita un articulado sobre derechos culturales:

Toda persona y comunidad tiene derecho a participar libremente en la vida cultural y artística y a gozar de sus diversas expresiones, bienes, servicios e institucionalidad. Tiene derecho a la libertad de crear y difundir las culturas y las artes, así como a disfrutar de sus beneficios.⁶⁹

Con la incorporación de estos articulados, Chile deberá tener un *trato distinto y justo* con las expresiones culturales y artísticas de los territorios ancestrales y contemporáneos. Y eso significa, ciertamente, no sólo favorecer el acceso a las artes, como la música, sino también reconocer que las y los trabajadores de la cultura, como las y los músicos e intérpretes, son fundamentales para la vida cultural y su sostenibilidad futura. A pesar del estallido/revuelta y la pandemia, nuevos sonidos, ritmos y voces pudieron emerger gracias a las crisis. Y la música chilena espera renacer en este

⁶⁷ ODMC, Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19, 2020).

⁶⁸ Convención Constitucional Chile. Comisión de Armonización. Propuesta de Nueva Constitución. (Santiago de Chile, 15 de junio de 2022), 3.

⁶⁹ Ibid., 29.

presente-futuro. En efecto, con el proceso constitucional —cuya nueva carta fundamental será ratificada luego de un plebiscito con voto obligatorio a finales de 2022— se han abierto nuevos horizontes de sentido basados en el buen vivir, el respeto a los derechos humanos y el reforzamiento de las manifestaciones culturales y artísticas como un factor clave para alcanzar un nuevo registro de desarrollo humano y social.

Bibliografía

- Acevedo, Nano. *Los ojos de la memoria. 30 años de Música Popular y Folclórica en Chile*. Santiago de Chile: Cantoral Ediciones, 1995.
- Aldunate, Marcelo. “Un testimonio sobre el encuentro de la música chilena y la radio”. En *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. Simón Palominos, 110-125. Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019.
- Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel. *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Santiago de Chile: Proyecto Trama, 2014.
https://ec.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/10/0_50_El-Escenario-del-Trabajador-Cultural-en-Chile.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. España: Reservoir Books, 2021.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial ORBE, 1973.
- Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*. Valparaíso: CNCA, 2016. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/11/politica_musica.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Convención Constitucional Chile. “Comisión de Armonización. Propuesta de Nueva Constitución”. 15 de junio de 2022, 1-132.
https://drive.google.com/file/d/1bxW9m0PJ5OUcYK8SC_lZKDuq-nltUxtR/view (último acceso: 17 de junio de 2022).
- CORFO. *Diagnóstico y Caracterización de la Economía Creativa: brechas y drivers de los 4 subsectores priorizados y la gobernanza de los esfuerzos públicos*. Santiago, Chile: Corporación de Fomento de la Producción, 2015.
- El País. Chile, *nuevo paraíso del pop*. 4 de febrero de 2011.
https://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847374_850215.html (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Figueroa-Bustos, Arturo. “Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)”. *Comunicación y Medios* 30, nro. 44 (2021): 56-67. doi:10.5354/0719-1529.2022.60801
- Garcés, Mario. “October 2019: Social Uprising in Neoliberal Chile”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 28, no. 3 (2019): 483-491.
<https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1696289> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Estallido social y una Nueva Constitución para Chile*. Santiago de Chile: Lom, 2020.
- García, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.

- Godoy, Hernán. *La cultura chilena. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1982.
- González, Juan Pablo. “Música: De la partitura al disco”. En *100 años de cultura chilena 1905-2005*, ed. Cristián Gazmuri, 201-252. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 2006.
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Óscar Ohlsen. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 2009.
- Hernández, Daniel y Javiera Tapia. *Es difícil hacer cosas fáciles. Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago de Chile: Los Libros de la Mujer Rota, 2017.
- Hesmondhalgh, David. “Streaming’s Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications”. *Cultural Sociology* 16 (junio 2021): 1-22.
- IMI Chile. *Música chilena independiente: oportunidades y nuevas evidencias*. Santiago, Chile. Proyecto Nodo de Música IMI Chile, 2018. https://www.imichile.cl/documentos/imi_oportunidades.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . IMI Chile - Asociación Gremial Industria Musical Independiente de Chile. 17 de junio de 2022. <https://www.imichile.cl/> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Jürgensen, Mauricio. “Música, texto e identidad”. En *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. Simón Palominos, 80-95. Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019.
- Karmy, Eileen, Julieta Brodsky, Marisol Facuse y Miguel Urrutia. *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Karmy, Eileen y Estefanía Urqueta. “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento de apoyo mutuo en Chile”. *Comunicación y Medios*, 30, nro. 44 (2021): 93-105. DOI: 10.5354/0719-1529.2022.61381
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. Ciudad de México: Herder, 2006.
- MINCAP. *Resultados Catastro de Estado de situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/04/catastro-covid-19.pdf> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Estadísticas Culturales. Informe anual 2020*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022. https://www.ine.cl/docs/default-source/cultura/publicaciones-y-anuarios/publicaciones/estad%C3%ADsticas-culturales-informe-anual-2020.pdf?sfvrsn=474b6e96_2 (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Observatorio de Políticas Culturales (OPC). *La Industria Musical Independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización*. Santiago de Chile: IMI Chile y OPC, 2016. <https://imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf> (último acceso: 17 de junio de 2022).

- . *Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura. Primeros resultados*. Santiago de Chile: OPC, 2020.
<https://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/04/primerosresultadosmonitoreo1-1.pdf> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Segundo Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura*. Santiago de Chile: OPC, 2021. <https://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/04/monitoreo2.pdf> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Observatorio Digital de la Música Chilena (ODMC). *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19*. Santiago de Chile: ODMC, 2020. [https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19\(7\).pdf](https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf) (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música. Prólogo, antecedentes y metodología*. Santiago de Chile: ODMC, 2021a. https://ec.cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2021/03/Maestra_ODMC_CAP1_VF.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 2: Música en Vivo. Santiago de Chile: ODMC, 2021b. https://www.api.odmc.cl/ODMC_cap_2.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 3: Música y tecnología. Santiago de Chile: ODMC, 2021c. https://ec.cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2021/06/210520_ODMC_Cap_3.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Caracterización de la Industria Musical Chilena. Hacia un ecosistema de la música*. Capítulo 4: Música grabada. Santiago de Chile: ODMC, 2021d. https://www.api.odmc.cl/211221_ODMC_Cap_4.pdf (último acceso: 17 de junio de 2022).
- OPS. *La OMS caracteriza a COVID-19 como una pandemia*. Organización Panamericana de la Salud. 11 de marzo de 2020. Consultado el 5 de febrero de 2022. <https://www.paho.org/es/noticias/11-3-2020-oms-caracteriza-covid-19-como-pandemia> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Pincheira, Rodrigo. *Pájaros de Fuego: Destellos y figuraciones en el primer disco de Los Tr3s*. Concepción: Ediciones Nuevos Territorios, 2021.
- Pinochet, Carla, Tomás Peters y Victoria Guzmán. “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo”. *Revista de Estudios Sociales*, nro. 78. (2021): 14-35. <https://doi.org/10.7440/res78.2021.02> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- Ponce, David. *30 años de la industria musical chilena (1988-2018)*, ed. Simón Palominos, 30-53. Santiago de Chile: Hueders y SCD, 2019.
- , ed. *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile: Cuaderno y Pauta, 2019.
- Rojas Baquero, Nicole y Eduardo Santos Galeano. *Nuevo pop chileno: el sonido de una generación en llamas*. Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario, 2021.
- Somma, Nicolás M., Matías Bargsted, Rodolfo Disi Pavlic y Rodrigo M. Medel. “No water in the oasis: the Chilean Spring of 2019-2020”. *Social Movement Studies* 20 (2021): 495-502. DOI: 10.1080/14742837.2020.1727737

- UNESCO. *Cultura en crisis: Guía de políticas para un sector creativo resiliente*. París: UNESCO, 2020. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374631> (último acceso: 17 de junio de 2022).
- . *Las industrias culturales y creativas frente a la COVID-19: panorama de impacto económico*. París: UNESCO, 2021. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863_spa.locale=es (último acceso: 17 de junio de 2022).

Impacto de la crisis social y sanitaria en la música en vivo: intermediadores musicales frente a antiguos problemas del trabajo artístico en Chile

Estefanía Urqueta Contreras

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 80-95

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Impacto de la crisis social y sanitaria en la música en vivo: intermediadores musicales frente a antiguos problemas del trabajo artístico en Chile

La música en vivo es uno de los sectores de mayor rentabilidad para la industria de la música en el siglo XXI. Con fluctuaciones, ha logrado establecerse generando relaciones de colaboración con el resto del ecosistema musical. En Chile, la industria de la música en vivo experimentó dos crisis: la del movimiento social iniciado en 2019 y el arribo de la pandemia en marzo de 2020, lo que significó la cancelación de la mayoría de los eventos en vivo agendados durante la época de mayor oferta concentrada históricamente en el periodo estival. En este contexto, argumento que la doble crisis (social y sanitaria) vino a visibilizar un antiguo problema del sector: al no estar considerado por parte de la institucionalidad pública, ha quedado muchas veces excluido de los apoyos e instancias de diálogo debido a la poca claridad sobre la particularidad del trabajo que desarrolla. Frente a esta situación, diferentes organizaciones de intermediadores musicales reactivaron sus redes de organización gremial o articularon nuevas para generar estrategias acordes al trabajo que realizan, con el fin de sortear la crisis laboral y poder proyectar la continuidad de la industria de la música en vivo en un escenario post-pandemia.

Palabras clave: música en vivo, intermediador musical, industria, organizaciones gremiales, trabajo musical

Impact of the social and health crisis on live music: music intermediaries facing long-standing issues of artistic work in Chile

Live music is one of the most profitable sectors for the music industry in the 21st century. With fluctuations, it has managed to generate collaborative relations into the musical ecosystem. In Chile, the live music industry experienced two crises: the social movement of October 2019, and the arrival of the pandemic in March 2020, which meant the cancellation of the scheduled live events during the high season, historically concentrated in the summer. In this context, I argue that the double crisis (social and health) made an old problem in the sector visible: as it is not considered by public institutions, it has often been excluded from support and instances of dialogue due to the lack of clarity about the particularity of its role in the industry. As a consequence, different organizations of musical intermediaries reactivated their networks of labor organizations, or created new ones, to generate strategies corresponding to the work they do, in order to overcome the labor crisis and to project the continuity of the live music industry in a post-pandemic future.

Keywords: live music, music intermediaries, industry, labor organization, musical work

Introducción

La música en vivo adquirió en las últimas décadas, sobre todo tras la irrupción de la descarga digital de música, un rol preponderante en la rentabilidad que genera para la industria.¹ En Chile, la industria de la música en vivo experimentó dos crisis: la del movimiento social iniciado en 2019 y el arribo de la pandemia en marzo de 2020. Ambas generaron la cancelación de la mayoría de los eventos en vivo agendados durante la época estival, que concentra históricamente la mayor oferta. Por la crisis laboral que generó esta situación, las y los intermediadores musicales, principales agentes que materializan los eventos de música en vivo, y sus organizaciones gremiales visibilizaron las necesidades del ecosistema musical frente a la institucionalidad pública. Si bien no eran nuevos problemas del trabajo musical, en el contexto presente estas dificultades se agudizaron.

En este artículo proyecto los hallazgos de un estudio previo realizado junto con Eileen Karmy sobre el impacto de la crisis social y sanitaria en Chile hacia el trabajo musical, y el rol que asumieron las organizaciones de trabajadores de la música con el resurgimiento de los valores del apoyo mutuo.² En este sentido, profundizo acerca del impacto específico dentro del sector de la música en vivo en el mundo de la música popular chilena. Me concentro en estudiar las implicancias de la doble crisis para las y los intermediadores musicales (productores, promotores, técnicos, *managers*, entre otros), sus organizaciones gremiales y las estrategias para sortear el impacto en sus trabajos. El análisis es realizado desde una perspectiva laboral con un marco teórico de los estudios de la música popular y el estudio de las políticas públicas a partir de un *corpus* compuesto por la revisión de prensa *online*, redes sociales y plataformas web de las organizaciones gremiales de las y los intermediadores musicales, y documentos oficiales de la institucionalidad pública.

La relevancia de los hallazgos preliminares consiste en contribuir al diálogo sobre las recientes líneas de investigación desarrolladas tanto desde la musicología como desde los estudios de políticas culturales, y en proponer una interpretación cualitativa de los estudios estadísticos del consumo musical y el funcionamiento del mundo del arte de la música popular.³ Desde el foco en las condiciones materiales de las y los trabajadores

¹ Yngvar Kjus, *Live and Recorded. Music Experience in the Digital Millennium* (Palgrave Macmillan, 2018), 121, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-70368-8>.

² Eileen Karmy y Estefanía Urqueta, “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”, *Comunicación y Medios* 30, nro. 44 (2021): 93-105, <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>.

³ Howard Becker, *Art worlds* (Londres: Berkeley, 1982). Esta y todas las traducciones al castellano de citas publicadas originalmente en otros idiomas son realizadas por la autora.

de la industria de la música en vivo, busco posicionar que lo que ocurre en los conciertos no solo responde a decisiones artísticas de las y los músicos, sino que también intervienen aspectos comerciales en la que las y los intermediadores musicales toman decisiones centrales en la producción de la experiencia. El argumento propuesto es que la doble crisis (social y sanitaria) vino a mostrar un antiguo problema de la industria de la música en vivo: la poca claridad sobre la particularidad del trabajo artístico que se traduce en una baja consideración por parte de la institucionalidad pública en políticas, apoyos e instancias de diálogo. Así, diferentes organizaciones de intermediadores musicales reactivaron sus redes de organización gremial o articularon nuevas para presentar propuestas acordes al trabajo que realiza su industria, con el fin de sortear la crisis laboral y poder proyectar la continuidad de la industria de la música en vivo en un escenario post-pandemia. Inicio con una caracterización exploratoria sobre la industria de la música en vivo tras la vuelta a los gobiernos democráticos. Posteriormente, analizo el impacto laboral que tuvo la crisis social y la pandemia para la música en vivo, los desafíos, soluciones y nuevos aprendizajes que tuvo que adoptar el mundo de la música popular para su transformación. Finalmente, indago sobre el rol de las y los intermediadores musicales en la industria de la música en vivo y sus estrategias para hacer frente a la crisis.

El trabajo en la música en vivo

En la industria musical los eventos de música en vivo no son una novedad. El arribo de las nuevas tecnologías de registro sonoro y la conformación de una industria asociada a ellas implicó una serie de transformaciones en la industria de “lo vivo”. Simon Frith propuso, en 2007, la existencia de una nueva relación entre la industria del registro fonográfico y la de la música en vivo, en la que esta última se ha mantenido como una parte esencial de las estrategias de generación de dinero para la industria musical.⁴ En este sentido, entiendo a la industria de la música en vivo como “la red profesional que existe para producir cierto nivel de eventos de música en vivo. Esto incluye a agentes profesionales, promotores, *managers* de tours, ingenieros en sonido, técnicos, empresas *ticketeras*, empresas de transportes, entre otros”.⁵ Desde este lugar, las regulaciones y

⁴ Simon Frith, “Live Music Matters”, *Scottish Music Review* 1, nro. 1 (2007): 1-17, <http://scottishmusicreview.org/Articles/1.1/Frith%3A%20Live%20Music%20Matters.pdf>

⁵ Matt Brennan y Emma Webster, “Why Concert Promoters Matter”, *Scottish Music Review* 2, nro. 1 (2011): 2, <http://www.scottishmusicreview.org/index.php/SMR/article/view/17/15>. Comparto la distinción conceptual de Brennan y Webster quienes argumentan que es necesario entender de manera plural las industrias de la música, puesto que con el crecimiento económico de la música en vivo y la crisis del modelo de negocio de la industria discográfica se hace problemático referirse a una sola industria con características coherentes. Véase Brennan y Webster, “Why Concert,”, 18.

roles promocionales de realización de eventos, el rol del Estado y las locaciones se consideran nuevos objetos de estudio relevantes para la música popular, con el objetivo de reconsiderar la estructura de poder de las instituciones musicales y repensar las periodizaciones para la comprensión de las historias de la música en el mundo contemporáneo.⁶

El trabajo musical, en este marco, es entendido desde una perspectiva amplia que va más allá de la labor realizada por las y los músicos. Así, incluyo en el trabajo musical las acciones realizadas por las personas que trabajan en la red profesional de la música en vivo. Las y los músicos, por su parte, han trabajado la mayor parte del siglo XX, y hasta la actualidad, bajo el mercado laboral de la *gig economy*⁷ o la “economía de la tocata” que se traduce en un tipo de trabajo con relaciones laborales informales, contratos a corto plazo o trabajos independientes.⁸ Sin embargo, trabajar dentro del marco de la economía de la tocata no solo afecta a las y los artistas, sino que a la gran mayoría de quienes trabajan dentro del ecosistema de la música en vivo, como los promotores, *managers*, técnicos, productores, entre otros. Por ejemplo, el perfil de trabajo que ofrecen las productoras chilenas es mayoritariamente informal.⁹ Sobre el trabajo musical en Chile, se han generado análisis relevantes para el mundo de la música desde la perspectiva laboral. En ellos, desde diferentes disciplinas, han surgido nuevos objetos de estudios como el rol de las organizaciones laborales de músicos,¹⁰ las barreras de género en el campo musical chileno¹¹ y la caracterización de las condiciones laborales en las cuales trabajan las y los músicos.¹² En este sentido, siguiendo a Becker, busco profundizar la comprensión de las redes de colaboración en el trabajo de la música en vivo.

⁶ Simon, Frith, Matt Brennan, Martin Cloonan y Emma Webster, “Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1, nro. 1 (2010), https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/335/558.

⁷ Martin Cloonan y John Williamson, “Introduction”, *Popular Music and Society* 40, nro. 5 (2017): 493-498, <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1351117>.

⁸ Karmy y Urqueta, “Música en crisis”, 95.

⁹ Entre el año 2017-2019 el porcentaje de trabajadores formales no supera el 14%. Véase ODMCh, *Informe de caracterización de la industria musical chilena. Hacia un ecosistema de la música. Capítulo 2: Música en vivo* (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2021), https://www.api.odmc.cl/Maestra_ODMC_CAP2_VF.pdf.

¹⁰ Eileen Karmy, *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940* (Ariadna Ediciones, 2021), 19, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/51642>.

¹¹ Carla Pinochet y Marcela Valdovinos, “El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno”, *Resonancias* 25, nro. 48 (2021): 88, http://resonancias.uc.cl/images/N48/Separatas/Pinochet_y_Valdovinos.pdf.

¹² Eileen Karmy, Julieta Brodsky, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile* (CLACSO, 2015), <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150520052544/ElPapelDeLasPolitciasPublicas.pdf>.

La música en vivo en el Chile actual

El plebiscito (1988) en el cual gana la opción de “No” a seguir bajo el liderazgo del dictador Augusto Pinochet, marca un hito para los eventos masivos de música en vivo con el concierto de Rod Stewart (1989). Con este concierto, una variedad de eventos culturales empiezan a tener un auge durante los gobiernos de la transición, los cuales representaron una toma del espacio público en el contexto post-Pinochet, conformando un imaginario democrático.¹³ Javiera Calderón y Claudia Montecinos sostienen que la música en vivo experimentó las fluctuaciones de un negocio en formación a fines de la década de los 80 y principios de los 90. Ellas plantean que en sus inicios la industria experimentó la creación de las primeras productoras y promotoras de grandes eventos masivos de música. En 1992, la instalación de DG Medios representó un hito en la profesionalización de la industria, estableciendo vínculos con capitales extranjeros, lo que generó el asentamiento de productoras nacionales, el surgimiento de empresas de sonido y la instalación de corporaciones globales de servicios de *ticket*. En los últimos veinte años la centralidad de la producción del concierto y el contenido es desplazada hacia el modelo del festival, enfocado en la comercialización de una experiencia como Lollapalooza.¹⁴

En este recorrido el negocio chileno de la música en vivo se ha consolidado mayoritariamente por la gestión de entes privados.¹⁵ Esta situación ha significado que, frente a intentos de regulación de la institucionalidad pública a la música en vivo, ya sea por problemas de seguridad en los eventos o poca claridad en la retribución de impuestos, el sector haya expresado sus reticencias.¹⁶ Por ejemplo, la Asociación Gremial de Empresas Productoras de Entretenimiento y Cultura (AGEPEC), que adquirió relevancia en el contexto de la discusión de la ley del telonero,¹⁷ manifestó su descontento frente a las propuestas de medidas regulatorias, puesto que para la organización eran temáticas en las que el Estado no debía intervenir, porque este no los ayudaba a hacer eventos, no los subsidiaba.¹⁸ Otros productores no encontraban que

¹³ Carla Pinochet, “Abrir las grandes alamedas. Festivales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia”, *Estudios Avanzados*, nro. 26 (2016): 1-18.

¹⁴ Javiera Calderón y Alejandra Montecinos, “Arriba del escenario. El negocio de la música en vivo en Chile 1989-2016” (Memoria de título, Universidad de Chile, 2016), 14-15.

¹⁵ Una excepción la podemos encontrar en la Red de Festivales gestionados y producidos por el programa estatal Escuelas de Rock y la labor de formación del mismo programa con escuelas de *managers*, producción y gestión musical entre otros. Véase: Estefanía Urqueta, “El aporte del programa estatal Escuelas de Rock en la formación y condiciones laborales del músico popular. Una aproximación desde la política cultural chilena de posdictadura” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019).

¹⁶ Calderón y Montecinos, “Arriba del escenario”, 166.

¹⁷ Propuesta legislativa que busca fomentar la industria de la música nacional en eventos musicales en vivo en los cuales se presenten artistas internacionales, mediante la presentación previa de músicos o bandas chilenas. Véase: Karmy, Brodsky, Facuse y Urrutia, *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*, 50-55.

¹⁸ Calderón y Montecinos, “Arriba del escenario”, 166.

fuese una ley que afectara al modelo de negocios. Sin embargo, la productora de Fauna, Pía Sotomayor, sostiene que le parecen positivas este tipo de medidas por parte del Estado,

pero sería increíble que gestionara una política cultural más global de desarrollo de la industria nacional. Porque, si bien le interesa que haya artistas chilenos teloneando, no hay dónde hacerlos tocar y no se hace cargo de eso.¹⁹

Sotomayor expone la necesidad por parte de la institucionalidad pública de generar una promoción integral del fomento de la industria de la música en vivo. No obstante, desde los objetivos de planificación declarados en documentos institucionales de políticas de fomento, la preocupación por este sector ha sido reciente, reconociendo su valor dentro de la industria de la música en los planes de la política sectorial de los años 2017-2022. En el diagnóstico de este documento la relevancia de la música en vivo radica en el rol de los festivales para el acceso de las audiencias y como fuente de trabajo musical en toda la cadena productiva.²⁰ Los desafíos identificados en esta política sectorial para la industria de la música se mantienen²¹ en torno a la profesionalización de los agentes culturales²² y la precariedad del trabajo musical.²³ Así, entre los objetivos y medidas existe una concepción amplia de la industria musical, más allá de la fonográfica, incluyendo a las y los intermediadores musicales. Entre las áreas a trabajar del sector de la música en vivo está la infraestructura, la fiscalización de las leyes para el fomento de la música nacional en los conciertos, la profesionalización de las y los

¹⁹ Calderón y Montecinos, “Arriba del escenario”, 166.

²⁰ CNCA, Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022 (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Consejo de Fomento de la Música Nacional, 2016), 27-29, <http://observatorio.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/01/Politica-Nacional-del-Campo-de-la-Musica-2017-2022.pdf>.

²¹ Hasta el año 2016 en los documentos sobre política cultural es reconocido el desafío de abordar la precariedad laboral en la cual trabajan tanto los músicos como aquellos que trabajan en el mundo de la música chilena y la particularidad de la actividad realizada por las industrias culturales. No obstante, los objetivos en el sector de la música enfatizan acciones dirigidas a la industria de registro fonográfica. Las pocas menciones a la música en vivo radican en medidas para el fomento de espectáculos independientes, no ligados a cadenas multinacionales, y la descentralización de infraestructura apropiada para la realización de eventos de música en vivo. Además, mencionan la necesidad de regular los espectáculos musicales extranjeros para que generen un impacto positivo en el fomento de la música nacional. Véase: CNCA, *Propuesta de política de fomento de la Música Nacional 2007-2010* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Consejo de Fomento de la Música Nacional), 10, 21-22, <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/12/10/propuesta-de-politica-de-fomento-de-la-musica-nacional-2007-2010/>; CNCA, *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005), 17-18, <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>; CNCA, *Política cultural 2011-2016* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011), https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf.

²² CNCA, Política Nacional del Campo, 29.

²³ Ibid., 32.

intermediadores musicales y la facilitación del uso de espacios públicos para eventos.²⁴ Un último aspecto a destacar es el reconocimiento del trabajo intersectorial con otras instituciones del aparato público para el fomento de la industria.²⁵

Por su parte, desde la cartera de Economía, el reconocimiento de la economía creativa fue relevada por primera vez en el año 2007 cuando fue considerada parte de la estrategia de Innovación y Competitividad. Desde ese hito, la Corporación de Fomento (CORFO) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) han sido los actores públicos más activos en su promoción junto con el Ministerio de Relaciones Exteriores. En 2015 se aprueba el Plan Nacional de Fomento de Economía Creativa²⁶ y, en el diagnóstico que realiza al sector, una vez más se señala que la industria musical, y la de la música en vivo en específico, mantiene las mismas dificultades: precariedad laboral del trabajo musical, falta de profesionalización en la mediación y gestión de la música, y carencia en la confección de una estrategia de mediación que permita impulsar la difusión y el desarrollo de este sector en el país.²⁷

La música en vivo en pandemia: mediatización digital y crisis laboral

La experiencia musical en vivo y su registro es una relación interdependiente y así sus respectivas industrias. El significado de “lo vivo” en la música ha sido determinado y entretejido con la apropiación de los nuevos medios tecnológicos, ya sea desde la invención del fonógrafo o el arribo de las nuevas tecnologías en el siglo XXI como Internet, los *smartphones* y las plataformas de *streaming* entre otras, que han consolidado la cultura digital.²⁸ La mediatización de la música mediante estos nuevos instrumentos digitales, si bien no ha reemplazado la experiencia sensitiva del concierto, sí ha generado la superposición entre lo “vivo” y lo “registrado” de la música. Este fenómeno incluso ha llevado a la y los intermediadores musicales a reconfigurar esta relación buscando nuevas interacciones y oferta musical en un sector fuertemente golpeado por la convulsión digital.

Las restricciones de distanciamiento físico, con cuarentenas obligatorias, reconfiguraron la experiencia de la música en vivo. Por una parte, fueron desarrolladas intervenciones desde los balcones o azoteas de grandes ciudades con *performances*

²⁴ Por ejemplo, en las medidas de los nros. 5-9 y 12 en: CNCA, *Política Nacional del campo*, 59-60.

²⁵ Principalmente instituciones de la cartera de economía. Véase: CNCA, *Política Nacional del Campo*, 59-60.

²⁶ CORFO, *Diagnóstico y caracterización de la Economía Creativa: Brechas y drives de los 4 subsectores priorizados y la gobernanza de los esfuerzos públicos* (Corporación de Fomento: Estratégica, 2015), 4-5.

²⁷ CORFO, *Diagnóstico y caracterización*, 98-111.

²⁸ Kjus, *Live and Recorded*, 26.

musicales realizadas como una manera de paliar la experiencia del encierro. Y, por otra, en base a las experiencias precedentes de la mediatización digital de las industrias de la música, se generó el *boom* de los conciertos y festivales vía *live streaming* a través de diversas plataformas sociales. En Chile este formato experimentó un aumento del 48,7% en el año 2020.²⁹

Con este *boom* de los *streaming* ¿puede la pandemia haber consolidado un modelo de mediatización de la música superponiendo lo vivo con el registro musical? *A priori*, es posible entender la proliferación de conciertos y festivales como parte del repertorio de soluciones creativas que el sector utilizó para enfrentar la crisis. En Chile, no obstante, el funcionamiento de la industria de la música en vivo no generó un reemplazo en el modelo de negocio. Las y los representantes de la industria de la música en vivo chilena señalan que son iniciativas interesantes, y capaces de proyectarse en el futuro, pero no generan una rentabilidad.³⁰ Si bien la crisis demostró que naturalmente el foco de desarrollo digital es necesario para construir una industria musical más sustentable en el tiempo, es “imposible pasar a un desarrollo o una transformación digital sin resolver primero de base las condiciones laborales de quienes se dedican a ella”.³¹ Además, para el trabajo musical, los conciertos vía *streaming* producidos en el país son de pequeña o mediana escala³² —incluso siendo gestionados por los mismos músicos— lo cual no considera integrar el trabajo de sonidistas, técnicos u otras empresas de servicios que se asocian a la industria de la música en vivo como aseo o seguridad.

Por lo tanto, el impacto económico y laboral de la pandemia, que arribó en un escenario de crisis social en Chile, fue generalizado para toda la industria de la música en vivo, desde grandes productores a proyectos autogestionados por las y los músicos.

²⁹ ODMCh. *Informe de caracterización* (...) Capítulo 2, 27-28.

³⁰ Radio Sonar, “Entrevista a Jorge Jiménez,” *Radio Sonar* (13 de enero de 2021), disponible en: https://cl.radiocut.fm/audiocut/entrevista-jorge-ramirez-radio-sonar-completa/?fbclid=IwAR1z_qklrLN1uw2A5BvXbzUK9pQEIMTZL2-y8RnHgmYsbyEeW3uVw3vsBlS. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

³¹ Sebastian Medina, “Chilemúsica: Video viral explora el impacto que sufre la industria nacional durante la pandemia”, *Red Gol* (22 de junio de 2020), disponible en: <https://redgol.cl/tiempolibre/Chilemusica-Video-viral-explora-el-impacto-que-sufre-la-industria-nacional-durante-la-pandemia-20200722-0081.html?fbclid=IwAR2aBO9Tbay2w3cpbkSp3-vCqeAKxtrnJI-fvco-DLnuBHvmr7yweF4yvOY>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

³² Andrés del Real, “Bandas completas tocando en un recinto vacío y con venta de entradas: así es el nuevo festival chileno que desafía a la pandemia”, *La tercera*, 14 de mayo 2020, <https://www.latercera.com/culto/2020/05/14/bandas-completas-tocando-en-un-recinto-vacio-y-con-venta-de-entradas-asi-es-el-nuevo-festival-chileno-que-desafia-a-la-pandemia/?fbclid=IwAR1iAugT7SPR5JppOJkd2EnnOqK4GBHjMPLkHRNxeHsEfC5vozfffxo3D30>; Carlos Montes, “Festival Stgo Music presenta su cartel de shows full presentación vía *streaming* y a nivel latinoamericano”, *El Ciudadano*, disponible en: https://www.elciudadano.com/artes/festival-stgo-music-presenta-su-cartel-de-shows-full-presentacion-via-streaming-y-a-nivel-latinoamericano/07/07/?fbclid=IwAR3GTHY9mbxdJFOJLJyeg_16kll0aY2X0X8w6r4odfrj368enJc390IA Pj0. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

Antes de los efectos de ambas crisis, ya se trabajaba en condiciones de precariedad: un 66%³³ de las y los músicos y un 59%³⁴ en el caso de otros profesionales dedicados al trabajo musical, recibía menos de 2 millones de pesos chilenos anuales.³⁵ La suspensión de los eventos en vivo, en consecuencia, generó un impacto negativo en la facturación que las empresas productoras desarrollaron entre los años 2017-2020³⁶ y también en el decrecimiento de sus trabajadores en un 82,4%.³⁷ El desplome de la venta de *tickets* explica la situación, al ser una de las principales entradas de ganancias en la industria de música en vivo: en 2019 la venta de entradas experimenta una caída del 22,9% y en 2020 un 76, 5%, lo que genera una caída del 86,7% al combinar ambas.³⁸ Hay que tener en cuenta que el efecto negativo de estas cifras es profundo, pues más de un 86% de los ingresos de los espectáculos de música dependen de este factor.³⁹

Intermediadores musicales en crisis

La industria de la música en vivo opera mediante una red compuesta por locaciones, audiencias, *managers*, agentes y promotores. Para la producción de un concierto, sin embargo, esos roles se superponen y pueden ser adoptados por una misma persona: las y los artistas pueden promover su propio evento; un agente puede contratar un lugar y poner artistas que represente; o, como en el caso de Live Nation, una compañía es dueña de un lugar, organiza la publicidad para un concierto y tiene derechos exclusivos de acuerdo con un artista.⁴⁰ En Chile, muchas veces los roles de productor o promotor de conciertos son difusos.⁴¹ En la práctica, las tareas para la organización de lo técnico de un evento musical realizado por las y los intermediadores musicales son muy variadas, por lo que una de las características más certeras que define a quienes trabajan en este entramado es su flexibilidad y la capacidad de ocupar “varios gorros a la vez”.⁴²

Con la doble crisis la agudización de la precariedad laboral produjo una reactivación de la actividad asociativa de distintas ramas de la industria musical.⁴³ En esta sección me concentraré en analizar las estrategias adoptadas por las y los

³³ ODMCh, *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19* (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2020), [https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19\(7\).pdf](https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf).

³⁴ ODMCh, *Diagnóstico de la Industria*, 11.

³⁵ Aproximadamente 2.480 dólares.

³⁶ ODMCh. Informe de caracterización (...), Capítulo 2, 16.

³⁷ Ibid., 31- 32.

³⁸ Ibid., 17.

³⁹ Ibid., 17.

⁴⁰ Breenan y Webster, “Why Concert”, 4.

⁴¹ Calderón y Montecinos, “Arriba del escenario”, 75-76.

⁴² Breenan y Webster, “Why Concert”, 2, 4.

⁴³ Karmy y Urqueta, “Música en tiempos de crisis”.

productores y/o promotores de conciertos, y cómo, junto a la organización gremial con otros intermediarios musicales, afrontaron la crisis generada por la suspensión de los eventos en vivo. Las acciones realizadas por las y los intermediadores musicales se organizaron en: 1) la difusión de la crisis de la música en vivo en el debate público, 2) la reactivación y creación de lazos asociativos que incluyeron al sector de los intermediadores musicales y 3) la generación de propuestas para la reactivación de la industria. A partir de este análisis, se evidencia la centralidad de la música en vivo para la industria de la música, en donde una vez más no fue considerada la particularidad de su trabajo por parte de la institucionalidad pública en el contexto de crisis, lo que ocasionó que las y los intermediadores musicales tuvieran que profundizar su capacidad de adaptación para poder sostener la fuente laboral.

Durante más de dos años el sector de la música en vivo sufrió en Chile esta doble crisis. Su presencia en la prensa escrita, televisiva, radial, redes sociales y manifestaciones en el espacio público no se hizo esperar.⁴⁴ En un primer momento, durante el primer semestre de 2020, el eje del discurso articulado por las vocerías de distintas asociaciones gremiales de las y los intermediadores musicales, estuvo centrado en dar cuenta de la precariedad en la cual se desarrolla el trabajo artístico del músico popular, y también, en cómo esto afecta a todas y todos los agentes involucrados en el trabajo musical. Por ejemplo, el caso de sonidistas, iluminadores y técnicos que cobran por evento realizado, propio del mercado laboral de la economía de la tocata.⁴⁵ Fue difundida, también, la situación de muchos de los servicios asociados a la industria de la música en vivo los cuales tuvieron que reinventarse en rubros no relacionados con el sector creativo. Axel Rieddle, por ejemplo, con su empresa de soporte técnico para grandes escenarios (sonido, iluminación y estructuras), se dedicó a repartir verduras a domicilio. A su vez, conformó en mayo de 2020 la Asociación Gremial de Soporte Técnico para Producciones Culturales, Sociales y Espectáculos Masivos (AGSOTEC).⁴⁶

⁴⁴ Por ejemplo, la manifestación convocada por AGTAE en septiembre de 2020 que no solo se concentró en Santiago, sino que contó con la realización de intervenciones a lo largo del territorio chileno. Véase José Foix, “Trabajadores de las artes y espectáculos anunciaron manifestación cultural y reunión con ministra Rubilar”, *La Tercera* (28 de septiembre de 2020), disponible en: https://www.adnradio.cl/cultura-y-educacion/2020/09/28/trabajadores-de-las-artes-y-espectaculos-anunciaron-manifestacion-cultural-y-reunion-con-ministrarubilar.html?fbclid=IwAR3T8fTKC OYnBpWUH_z-I8vaePmWGjzFlg0bjS_pqlQFgit5IJhpaOKQDu8.

⁴⁵ Andrés del Real, “Espectáculos y pandemia: las voces del sector más golpeado por la cesantía”, *La Tercera* (2 de agosto 2020), disponible en: https://www.latercera.com/culto/2020/08/03/espectaculos-y-pandemia-las-voces-del-sector-mas-golpeado-por-la-cesantia/?fbclid=IwAR1UDkV6LQ2GfjZwYK12jUj9GOIbmU9aOm62A69P9pq9tTX9r4OScGm_pEI. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

⁴⁶ Francisca O’ Ryan, “Cuatro casos de empresas que se reinventaron por la crisis sanitaria”, *La Tercera* (15 de mayo de 2020), disponible en: <https://www.latercera.com/pulso/noticia/cuatro-casos-de-empresas-que-se-reinventaron-por-la-cri-sis->

La creación de AGSOTEC visualiza la reactivación de lazos asociativos como segunda estrategia para sortear la crisis por parte de los intermediadores musicales. Otra experiencia de asociacionismo clave para este sector fue la conformación de la Red de Asociaciones de Músicos (RAM), compuesta por diversas asociaciones de distintos sectores de la industria musical en vivo (músicos, técnicos, *managers*, sellos discográficos y productores de espectáculos). Una de sus primeras acciones fue la elaboración de un petitorio al gobierno con medidas de corto, mediano y largo plazo, entre las cuales se destaca la solicitud de ejecución urgente de que las y los intermediadores musicales sean incluidos de manera continua en las instancias de diálogo institucionales colegiadas, como el Consejo de Fomento para la Música Nacional.⁴⁷ Dentro de estas mismas redes se realizaron acciones ligadas a valores de solidaridad gremial, como la realización del festival vía *streaming* CONECTA para apoyar a la asociación AGSOTEC. Las y los músicos participaron de manera voluntaria, con el fin de recaudar fondos e ir en ayuda de un sector de la industria de la música en vivo que se vio directamente afectado.⁴⁸

Finalmente, en una tercera línea de acción, están las propuestas emanadas por las y los intermediadores musicales en diferentes instancias de diálogo con autoridades públicas. En un principio estaban centradas en otorgar facilidades a las empresas que trabajan en este rubro por parte del Estado, como una mayor extensión en los créditos fiscales de ayuda a las PYMES (Pequeñas y medianas empresas).⁴⁹ Posteriormente, el fin de la cuarentena en la Región Metropolitana —importante teniendo en cuenta la centralización de la industria de la música en vivo en Chile— generó la reactivación de ciertos espacios culturales y la posibilidad de realizar eventos presenciales con aforos reducidos durante el segundo semestre de 2020. Sin embargo, una vez más no fue considerada la particularidad en la cual se realiza el trabajo artístico, y en específico el de la música en vivo, puesto que no se estableció un protocolo para la reactivación de los conciertos o festivales.⁵⁰

sanitaria/N6B7JQMCVFVEVLNCQ3LGUWGXTU/?fbclid=IwAR2bV1r5mxlpsbmZDs5Gm39u1kjL_ciV yuegb2dMVEOt0EZLzlt1sueZlCtU. Último acceso: 10 de marzo de 2022. T13, “[VIDEO] Reportajes T13: Conciertos en crisis”, *Teletrece* (28 de noviembre de 2020), disponible en: https://www.t13.cl/videos/reportajes-t13/nacional/reportajes-t13-conciertos-crisis?fbclid=IwAR0dZ37nUwqVlPeOR_ZXPb5MLmpVPh8BhBklsCU8Na1QFpN1Xu6QMKYric. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

⁴⁷ Felix Barros, “DECLARACIÓN CONJUNTA RED DE ASOCIACIONES DE MÚSICA CHILENA (RAM)”, *MUSTACH* (18 de agosto de 2020), disponible en: <https://www.mustach.cl/declaracion-ram/#:~:text=IME%20CHILE%20%E2%80%93%20https%3A%2F%2Fimechile,www.instagram.com%2Frommdachile>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

⁴⁸ Sebastian Medina, “Chilemúsica: Video viral explora el impacto”.

⁴⁹ Radio Sonar, “Entrevista a Jorge Jiménez”.

⁵⁰ Cooperativa, “Ministerio de las Culturas presenta plan de apertura de espacios en fase 4”.

En paralelo, la SCD⁵¹ (Sociedad Chilena del Derecho de Autor) junto con la Universidad de Chile realizaron un estudio sobre la transmisión del virus en los conciertos siguiendo todas las medidas sanitarias, con el fin de aportar a la reactivación del sector.⁵² A pesar de estas iniciativas, entre el 2020-2022 ha existido poca claridad, por parte de las autoridades de salud sobre los protocolos para la realización de los eventos musicales. Las asociaciones en las que participan las y los intermediadores musicales han denunciado que, aunque existe un estudio avalado científicamente para realizar conciertos de manera segura, hay cierta discriminación hacia el sector, puesto que hay espacios en donde asisten una gran cantidad de personas, pero no aplican un protocolo sanitario para evitar la transmisión del virus, como en los estadios de fútbol o el transporte público.⁵³

Durante el verano de 2022 chileno, la industria de la música en vivo tuvo un auge debido a la mejora en la situación epidemiológica. Sin embargo, frente a la llegada de la nueva variante del virus (ómicron), fueron cancelados nuevamente los conciertos. El desgaste de las y los intermediadores musicales se hizo sentir, y se implementaron una combinación de estrategias de los últimos dos años. A través de la RAM, diseñaron la más reciente campaña comunicacional iniciada en febrero de 2022 con el *hashtag* “volver a vivir” (#volveravivir), para reactivar los eventos en vivo con aforos al cien por ciento. En ella se lanzaron tres videos titulados #salvemoslamúsica, #salvemoselteatro y #salvemoslosescenarios los cuales fueron difundidos en las redes sociales de las asociaciones. Esta campaña expuso cómo afectaron las restricciones sanitarias, impuestas por las autoridades, a la realización de los conciertos, poniendo de relieve otro tipo de aglomeraciones que se produjeron sin cumplir protocolos sanitarios. A su vez,

Cooperativa (16 de noviembre 2020), disponible en:

<https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/ministerio-de-las-culturas-presenta-plan-de-apertura-de-espacios-en-fase-4/2020-11-16/145100.html>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

⁵¹ Organización que durante el periodo estudiado además de gestionar los derechos de autor de sus asociados se ha posicionado como un actor relevante en instancias de negociación política asumiendo también un rol gremial. Véase Karmy, Brodsky, Facuse y Urrutia, *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*, 22.

⁵² SCD, “Todo listo para el segundo ensayo clínico de SCD y la U. De Chile, liderado por Santaferia”, *Sociedad Chilena de Derecho de Autor* (12 de noviembre de 2021), disponible en: <https://www2.scd.cl/segundo-ensayo-clinico-de-scd-y-u-de-chile-liderado-por-santaferia-cierra-este-fin-de-semana-sus-inscripciones/>. Último acceso: 10 de marzo de 2022. Diario Uchile, “Ensayo clínico de la SCD y la U. de Chile concluye sin contagios y abre nuevas posibilidades para el retorno de la música en vivo”, *Radio Universidad de Chile* (28 de septiembre de 2022), disponible en: <https://radio.uchile.cl/2021/09/28/ensayo-clinico-de-la-scd-y-la-u-de-chile-concluye-sin-contagios-y-abre-nuevas-posibilidades-para-el-retorno-de-la-musica-en-vivo/>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

⁵³ José Foix, “Trabajadores de las artes”, y Equipo de Culto, “Abren los mall pero cierran los espacios de cultura”: la crítica de Illapu por el sumario sanitario a su concierto en Lanco”, *La Tercera* (21 de febrero de 2022) disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2022/02/21/abren-los-mall-pero-cierran-los-espacios-de-cultura-la-critica-de-illapu-por-el-sumario-sanitario-a-su-concierto-en-lanco/>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

visibilizó la particularidad del trabajo artístico, no solo musical, sino también el de las artes escénicas, difundiendo la diversidad de tipos de trabajos musicales que han sufrido por esta paralización, tanto de los intermediadores musicales como de las empresas asociadas al mundo de los espectáculos masivos; y la demanda en la reactivación de los aforos al cien por ciento,⁵⁴ con el respaldo de trabajos científicos, que afirman que los conciertos son espacios seguros si se siguen los protocolos propuestos por el estudio realizado por la SCD y la Universidad de Chile.

Conclusiones

En este artículo planteé la necesidad de mirar el trabajo que realizan las y los intermediadores musicales en la industria de la música en vivo, cuyas precarias condiciones laborales se agudizaron en contexto de crisis. Frente a esta situación, se desarrollaron diversas estrategias de difusión, asociativas y propositivas para mantener económicamente su fuente laboral en un escenario post-pandemia. En primer lugar, establecí que la precariedad del trabajo musical no solo afecta a las y los músicos, sino que al estar insertos en la lógica de la “economía de la tocata” también impactó a las y los intermediadores musicales. Posteriormente, caractericé de manera exploratoria la industria de la música en vivo chilena como un sector creado y sostenido principalmente por la gestión privada, lo que ha significado desafíos en su consideración como industria, su regulación y fomento por parte del Estado. En tercer lugar, indagué en el impacto de la pandemia para la música en vivo, ya que a pesar de instalar nuevos formatos mediante plataformas *streaming*, estos no lograron reemplazar la particularidad del evento “en vivo” como un modelo de negocio que sustente a las y los trabajadores.

Finalmente, analicé cómo las estrategias desarrolladas por las y los intermediadores musicales visibilizaron un antiguo problema: la poca consideración que ha tenido la institucionalidad pública con el tipo de trabajo que genera la música en vivo. La crisis social y la pandemia evidenció que la política pública, a pesar de haber identificado hace más de una década los desafíos del sector —falta de profesionalización y la precariedad del trabajo musical—, no ha implementado medidas eficaces para el fomento de la industria, y que en tiempos de crisis el problema sale a flote. Esta situación llevó a las y los intermediadores musicales a generar acciones para reactivar la música en vivo, tales como la concientización en el debate público de la particularidad del

⁵⁴ “#VolverAVivir - AFOROS AL 100% AHORA”, *Youtube*, <https://www.youtube.com/channel/UCoB6obQxgemzEyYBR0cE-6w/about>. Último acceso: 10 de marzo de 2022.

trabajo que realizan, el fortalecimiento y la creación de lazos asociativos en el sector y la elaboración de propuestas de carácter formal, con evidencia científica en términos sanitarios, para retomar su trabajo musical.

La dependencia de las ganancias generadas por la venta de entradas para eventos musicales instala un nuevo paradigma en la industria de la música. En este sentido, es necesario profundizar los estudios a nivel latinoamericano sobre la música en vivo y sus relaciones con la industria fonográfica. Además, indagar en el rol de las y los intermediadores musicales no solo incide en el ámbito económico-laboral, sino que está conectado con lo que sucede en la *performance* musical de un concierto, puesto que pasa por las estrategias que ellas y ellos elaboran para vender la experiencia.

La perspectiva laboral contribuye en la comprensión de las industrias culturales con sus diversas escalas de gestión que configuran la red de la música en vivo y sus audiencias. Este foco, centrado en el trabajo realizado por las y los intermediadores musicales, busca aportar en el fortalecimiento de futuros planes de fomento. A su vez, sirve para repensar las problemáticas de los estudios de música popular sobre viejos problemas con los cuales las y los trabajadores de la música han venido lidiando por más de un siglo.

Bibliografía

- Becker, Howard. *Art worlds*. Londres: Berkeley, 1982.
- Brennan, Matt y Emma Webster. “Why Concert Promoters Matter”, *Scottish Music Review* 2, nro. 1 (2011): 1-25, <http://www.scottishmusicreview.org/index.php/SMR/article/view/17/15>.
- Calderón, Javiera y Alejandra Montecinos. “Arriba del escenario. El negocio de la música en vivo en Chile 1989-2016”. En *Memoria de título*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2016.
- Cloonan, Martin y John Williamson. “Introduction”. *Popular Music and Society* 40, nro. 5 (2017): 493-498, <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1351117>
- CNCA. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005), 17, <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>
- . *Política cultural 2011-2016* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011) https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf
- . *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Consejo de Fomento de la Música Nacional, 2016), <http://observatorio.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/01/Politica-Nacional-del-Campo-de-la-Musica-2017-2022.pdf>

-
- . *Propuesta de política de fomento de la Música Nacional 2007-2010* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Consejo de Fomento de la Música Nacional), 10,
<http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/12/10/propuesta-de-politica-de-fomento-de-la-musica-nacional-2007-2010/>
- CORFO. Diagnóstico y caracterización de la Economía Creativa: Brechas y drives de los 4 subsectores priorizados y la gobernanza de los esfuerzos públicos (Corporación de Fomento: Estratégica, 2015).
- Frith, Simon. “Live Music Matters”, *Scottish Music Review* 1, nro. 1 (2007): 1-17,
<http://scottishmusicreview.org/Articles/1.1/Frith%3A%20Live%20Music%20Matters.pdf>
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan y Emma Webster. “Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1, nro. 1 (2010),
https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/335/558
- Karmy, Eileen. “Música y trabajo”. En *Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Ariadna Ediciones, 2021,
<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/51642>
- Karmy, Eileen, Julieta Brodsky, Marisol Facuse y Miguel Urrutia. “El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile”. CLACSO, 2015,
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150520052544/ElPapelDeLasPolitciasPublicas.pdf>
- Karmy, Eileen y Estefanía Urqueta. “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”. *Comunicación y Medios* 30, nro. 44: 93-105, <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>
- Kjus, Yngvar. *Live and Recorded. Music Experience in the Digital Millennium*. Palgrave Macmillan, 2018, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-70368-8>
- ODMCh. “Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. “Estallido Social y Covid-19”, (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2020),
[https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19\(7\).pdf](https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf)
- . “Capítulo 2: Música en vivo”. *Informe de caracterización de la industria musical chilena. Hacia un ecosistema de la música*. (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2021),
https://www.api.odmc.cl/Maestra_ODMC_CAP2_VF.pdf
- Pinochet, Carla. “Abrir las grandes alamedas. Festivales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia”. *Estudios Avanzados*, nro. 26, (2016): 1-18.
- Pinochet, Carla y Marcela Valdovinos. “El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno”, *Resonancias* 25, nro. 48 (2021): 87-108,
http://resonancias.uc.cl/images/N48/Separatas/Pinochet_y_Valdovinos.pdf
- Urqueta, Estefanía. “El aporte del programa estatal Escuelas de Rock en la formación y condiciones laborales del músico popular. Una aproximación desde la política cultural chilena de posdictadura”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.

Ubimus post-2020: Estrategias creativas en
Contracapás y Ouija

**Carlos Mario Gómez Mejía, Luzilei Aliel,
Marcello Messina, Ivan Simurra, Damián Keller**

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 96-118

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Ubimus post-2020: Estrategias creativas en Contracapas y Ouija

Discutimos el impacto de la pandemia en las actividades musicales post-2020. Proponemos el enfoque *ubimus* (*ubiquitous music*) como marco teórico y metodológico que, por un lado, fomenta la flexibilidad estética y por el otro, propone el uso intensivo de espacios cotidianos, ampliando el perfil de los potenciales participantes y creadores. Para materializar los conceptos, presentamos dos estudios de caso implementados por miembros del Núcleo Amazónico de Investigación Musical (NAP): *Contracapas* y *Ouija*. *Contracapas* resulta de la acumulación de “capas” de textos y de fragmentos musicales procesados, que funcionan como mecanismo alternativo a la interacción simultánea. *Ouija* propone una reflexión práctica del impacto de la interacción remota cuando no se encuentra disponible la vía de comunicación sonora. Ambas propuestas surgen como respuesta a la situación pandémica y comparten soluciones técnicas y conceptuales con base sólida en las prácticas musicales ubicuas.

Palabras clave: música ubicua, Ubimus, NAP, pandemia, aislamiento social.

Ubimus post-2020: Creative Strategies in Contracapas and Ouija

We discuss the impact of the pandemic on post-2020 musical activities. We propose the *ubimus* (*ubiquitous music*) approach as a theoretical and methodological framework that, on the one hand, encourages aesthetic flexibility and, on the other, proposes the intensive use of everyday spaces, broadening the profile of potential participants and creators. In order to support our proposed concepts, we present two case studies implemented by members of the Amazon Music Research Center (NAP): *Contracapas* and *Ouija*. *Contracapas* results from the accumulation of “layers” (*capas*) of texts and processed musical fragments, which function as an alternative mechanism to simultaneous interaction. *Ouija* proposes a practical reflection on the impact of remote interaction when sonic communication is not available. Both proposals arise as a response to the pandemic situation and share technical and conceptual solutions with a solid foundation in ubiquitous musical practices.

Keywords: Ubiquitous music, Ubimus, NAP, Pandemic, Social isolation.

Introducción

Recordemos el año 2020, un mundo sin movilidad o interacciones sociales presenciales. Los aviones estaban inmovilizados en los aeropuertos, el transporte urbano detenido, no había grandes eventos y estábamos confinados en nuestras casas. La mayor parte de los países redujo sus interacciones sociales al mínimo; mercados, farmacias y estaciones de servicio continuaron abiertas, pero los centros comerciales, cines, cafés y bares cerraron sus puertas. La pandemia de Covid-19 estaba entre nosotros lista para atacar a los más vulnerables y, ocasionalmente, para cobrarse víctimas entre los saludables, ricos y poderosos.

Hasta 2020 la creación musical era realizada predominantemente a través de interacciones presenciales. Aunque algunas formas de hacer música (por ejemplo, la postproducción en estudio o el karaoke) dependen de recursos preparados antes de la actividad musical, una de las estrategias creativas más frecuentes era hacer sonidos juntos, frente a frente y simultáneamente. El virus del Covid-19 transformó las formas tradicionales de hacer música en actividades de alto riesgo, poniendo de manifiesto una crisis del modelo acústico-instrumental. También hizo que la cibercultura se hiciera presente en la vida de todos.¹ Dado este nuevo contexto, surgen varias preguntas y se plantean múltiples desafíos. ¿Será que hacer música se ha transformado en una actividad de consumo pasivo, guiada por el gusto de las grandes masas (o de algoritmos poderosos) y desvinculada de las necesidades comunitarias? La respuesta de la comunidad *ubimus* es un fuerte ¡no!

Ubimus

Entre los objetivos de la música ubicua (*ubimus*) podemos destacar: (1) formas más accesibles de hacer música; (2) procesos de creación colaborativa, dando énfasis al uso de recursos remotos; (3) uso de ambientes diversos para ampliar la creatividad musical cotidiana (también llamada creatividad musical pequeña —*little-c music*—);² (4) nuevas modalidades de pensar y hacer música; (5) incentivo a la producción musical por cualquier persona y en cualquier lugar; (6) superación de las divisiones rígidas y de las jerarquías sociales heredadas de la música acústico-instrumental centrada en intercambios síncronos³ y/o presenciales, y superación de la interacción musical

¹ Fernando Hisatoni Pericin y L. Carone, “Lugares em trânsito: do espaço público ao privado, do preconceito à empatia. Deslocamentos do afeto...”, *Anais do VIII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas*, org. Cleomar Rocha, Suzete Venturelli, y Emilio Martinez, (Valencia, 2021), 333.

² Damián Keller y Maria Helena de Lima, “Supporting Everyday Creativity in Ubiquitous Music Making”, en *Trends in Music Information Seeking, Behavior, and Retrieval for Creativity*, eds. Petros Kostagiolas, Konstantina Martzoukou y Charilaos Lavranos (Vancouver, BC: IGI Global Press, 2016).

³ El término síncrono es adoptado como descripción técnica de lo que en la década de 1980 se

proyectada para ambientes especializados (como salas de concierto o estudios de producción musical). Estos esfuerzos demandan una comprensión amplia de los fenómenos creativos subyacentes: los abordados por disciplinas tradicionales como la musicología, o los impulsados por las prácticas creativas emergentes que exigen uso intensivo de tecnología, teniendo en cuenta que actualmente existe una tendencia a incorporar recursos tecnológicos sin el apoyo de evidencia experimental o de estructuras teóricas consistentes.

La música ubicua utiliza la tecnología para ampliar el acceso a la creatividad y al intercambio de conocimientos durante las experiencias musicales.⁴ Desde sus inicios, un ámbito de acción incluye la interacción entre agentes remotos interconectados ampliando las posibilidades de actividades grupales en cualquier lugar.⁵ Considerando que la pandemia modificó el significado de “cualquier lugar” y que puso en evidencia cómo las interacciones sociales impactan en la sensación de pertenencia comunitaria, el enfoque *ubimus* puede ayudar a atender las demandas de los nuevos protocolos de distanciamiento físico.

Las propuestas artísticas basadas en *ubimus* incluyen actividades centradas en la interacción remota⁶ y en el apoyo a procesos creativos distribuidos que pueden o no incluir interacciones remotas en el producto final.⁷ También se destacan las prácticas de *live coding*, centradas en la interacción síncrona. En este contexto, a las operaciones algorítmicas se suman metodologías cualitativas para buscar metáforas ecológicas, territoriales y geopolíticas que apoyan la creatividad.⁸ Las potencialidades y limitaciones de la presencia física pueden impulsar actividades colectivas que eventualmente resultan en “desvíos” de la idea original. Como consecuencia, la sincronicidad como requisito básico para las actividades creativas a distancia termina siendo cuestionada. Las nuevas

denominaba “tiempo real”. Síncrono, asíncrono y casi o semi síncrono son conceptos en formación, que están en discusión en el ámbito de la investigación *ubimus*.

⁴ Damián Keller, Victor Lazzarini, y Marcelo Soares Pimenta, *Ubiquitous Music* (Berlín y Heidelberg: Springer, 2014).

⁵ Vease: Damián Keller, Luciano Vargas Flores, Marcelo Soares Pimenta, Ariadna Capasso, y Patricia Tinajero, “Convergent Trends Toward Ubiquitous Music”, *Journal of New Music Research* 40, nro. 3 (2011): 265-276; y Evandro Manara Miletto, Marcelo Soares Pimenta, François Bouchet, Jean Paul Sansonnet y Damián Keller, “Principles for Music Creation by Novices in Networked Music Environments”, *Journal of New Music Research* 40, nro. 3 (2011): 205-216.

⁶ Luzilei Aliel y José Fornari, “Creating an ecologically modeled performance through the remote manipulation of multiple soundscapes”, *NICS Reports* 12, nro. 2 (2015).

⁷ Luzilei Aliel, Damián Keller, y Valeska Alvim, “A soundtrack for Atravessamentos: Expanding ecologically grounded methods for ubiquitous music collaborations”, en *Proceedings of the Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2019)* (Marsella: Ubiquitous Music Group and CMMR, 2019), 652-662.

⁸ Marcello Messina, João Svidzinski, Deivid de Menezes Bezerra, y David Ferreira da Costa, “Live Patching and Remote Interaction: A Practice-Based, Intercontinental Approach to Kiwi”, en *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research* (2019): 696-703.

perspectivas *ubimus* incluyen modalidades semisíncronas⁹ que utilizan estrategias complementarias, dando soporte a interacciones locales y remotas.

Otra técnica aplicada en el contexto *ubimus*, es el *anclaje semántico creativo* (ASC).¹⁰ ASC se basa en el uso de indicadores verbales para facilitar los procesos creativos. Trabajos anteriores del Núcleo Amazónico de Investigación Musical (NAP) usaron como objeto la obra de Flausino Valle (1894-1954).¹¹ Las fichas interpretativas, creadas por Leonardo Feichas, ayudan a los músicos no familiarizados con las prácticas instrumentales contemporáneas, a ejecutar técnicas extendidas sugeridas por las partituras de Valle. Los resultados muestran un aumento en el desempeño gracias a la ayuda de las anotaciones verbales. Ampliando esas experiencias, Messina y Aliel,¹² y posteriormente Messina y Mejía,¹³ proponen el uso de ASC como herramienta facilitadora de colaboraciones artísticas centradas en prácticas compositivas e improvisatorias. Otra experiencia realizada dentro del ámbito ASC es la banda sonora para la videodanza *Atravessamentos*.¹⁴ El primer estudio de caso que abordamos en este artículo, *Contracapás*, incorpora las técnicas ASC y avanza en la aplicación de este método como soporte creativo.

Prácticas Creativas Cognitivo-Ecológicas

Las prácticas cognitivo ecológicas —uno de los ejes de investigación en *ubimus*— apuntan a: (1) lograr evaluar adecuadamente el impacto de los efectos producidos por la combinación de factores personales y ambientales sobre los procesos creativos; (2) fundamentar las hipótesis teóricas en diagnósticos detallados de los procesos y productos creativos; y (3) destacar el lugar en la creación musical. Estas tendencias también se observan en el arte para sitios específicos, o arte situacional,¹⁵ y

⁹ *Quasi-synchronous*.

¹⁰ La sigla ASC deriva del término original en portugués *Ancoragem Semântica Criativa*. Damián Keller, Daniel Luís Barreiro, Marcelo Queiroz y Marcelo Soares Pimenta, “Anchoring in Ubiquitous Musical Activities”, en *International Computer Music Conference, ICMC 2010* (2010), 319-326. La traducción al inglés es *Creative Semantic Anchoring*, siendo que la sigla se mantiene como ASC.

¹¹ Damián Keller y Leonardo Feichas, “Ecompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Everyday Sounds: Creative Semantic Anchoring”, *Leonardo music journal* 51, nro. 2 (2018): 195-196; y Damián Keller, Marcello Messina, y Francisco Z. Oliveira, “Second Wave Ubiquitous Music”, *Journal of Digital Media & Interaction* 3, nro. 5 (2020): 5-20.

¹² Marcello Messina y Luzilei Aliel, “Ubiquitous music, gelassenheit and the metaphysics of presence: Hijacking the live score piece ntrallazu 4”, en *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research* (2019): 685-695.

¹³ Marcello Messina y Carlos Mario Gomez Mejía, “Contracapás for remote double bass and effects: Creative Semantic Anchoring, Corpus Linguistics and Remote Interaction”, *Anais do X Workshop de Música Ubíqua* (2020): 173-174.

¹⁴ Luzilei Aliet et al., “A soundtrack for *Atravessamentos*”; Ivan Simurra, Marcello Messina, Luzilei Aliely Damián Keller, “Radical Creative Semantic Anchoring: Creative-Action Metaphors and Timbral Interaction”, *Organised Sound* 28, nro. 1 (2023).

¹⁵ Ken Friedman, Owen Smith y Lauren Sawchyn, “On Fluxus. In The Fluxus Performance Workbook”, *Performance Research* 7, nro. 3 (2002).

en la composición de paisajes sonoros (*Soundscape Composition*). Sin embargo, hasta 2012 las prácticas artísticas situadas no fueron abordadas desde las perspectivas de la creatividad general,¹⁶ quedando relegadas a aspectos específicos del dominio musical o a enfoques estéticos. Por lo tanto, aún son raros los métodos de creación que incorporan el lugar como un factor de importancia en el proceso creativo.

Las prácticas cognitivo ecológicas tienen base en los conceptos de cognición situada y localizada (*embedded-embodied cognition*).¹⁷ Los enfoques situados, localizados y corporizados enfatizan el carácter fluido de las manifestaciones creativas. Según Nance,¹⁸ la cognición ecológica viene impulsando el desarrollo de estrategias de soporte para la composición. Nance cita la obra *touch'n'go*¹⁹ como primer ejemplo de aplicación de los conceptos ecológicos para fines creativos. La propuesta consiste en formular modelos composicionales que analizan el tiempo a partir de eventos, constituyendo un sistema que es reconfigurado cuando se encuentran nuevas informaciones.²⁰ La ecocomposición explora formas de organizar (y de adaptarse a) los fenómenos “emergentes”.²¹ Los procesos son realizados en la modalidad sonora, sin embargo, en diversos niveles (de forma abierta o velada) son incorporadas informaciones extrasonoras, incluyendo cualidades semánticas, espectromorfológicas, visuales o cinestésicas.²² Las prácticas ecocompositivas exploran el uso de recursos ambientales,²³ incorporando el *lugar* como factor creativo y destacando la interacción con el ambiente como un aspecto central del proceso compositivo. Además del factor lugar, son concebidas estrategias de interacción entre artistas y público. Estas

¹⁶ Damian Keller, “Sonic ecologies”, en *Sound Musicianship: Understanding the Crafts of Music*, ed. Andrew R. Brown (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 213-227.

¹⁷ Véase: James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception* (Boston, MA: Houghton Mifflin, 1979); Edwin Hutchins, *Cognition in the Wild* (Cambridge: MIT Press, 1995); Edwin Hutchins, “Cognitive Ecology”, *Topics in Cognitive Science* 2, nro. 4 (2010): 705-715; Francisco J. Varela, “Whence Perceptual Meaning? A Cartography of Current Ideas”, en *Understanding Origins*, ed. Jean-Pierre Varela, Francisco J. Dupuy (Dordrecht: Springer, 1992), 235-263.

¹⁸ Richard Wesley Nance, “Compositional explorations of plastic sound” (tesis de doctorado, De Montfort University, 2007), 15.

¹⁹ Damián Keller, “touch'n'go: Ecological Models in Composition” (tesis de maestría, Simon Fraser University, 1999); Damián Keller, *touch'n'go / toco y me voy* (Vancouver, BC: earsay productions, Compact Disc, 1999).

²⁰ La misma estrategia fue adoptada posteriormente por otros investigadores en contextos diversos, incluyendo el uso de *feedback*, de sonificación y de otros recursos técnicos. Véase: Damián Keller, “Compositional Processes from an Ecological Perspective”, *Leonardo Music Journal* 10 (2000): 55-60; Damián Keller y Ariadna Capasso, “New Concepts and Techniques in Eco-Composition”, *Organised Sound* 11, nro. 1 (2006): 55-62; Damián Keller y Victor Lazzarini, “Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music”, *Organised Sound* 22, nro. 1 (2017): 61-72.

²¹ Ecocomposición, ecoacústica, ecoestructuralismo, ecosistémica y performatividad ecológica son términos que describen las diversas formas de aplicación de las prácticas cognitivo ecológicas.

²² Richard Nance, “Compositional explorations of plastic sound”, 16. La traducción es libre pero intentamos mantenerla lo más próxima posible a la intención del autor. Agregar acá el texto original en inglés

²³ Matthew Burtner, “Ecoacoustic and Shamanic Technologies for Multimedia Composition and Performance”, *Organised Sound* 10, nro. 1 (2005): 3-19.

interacciones proponen una organización abierta de la experiencia musical para transformar a músicos²⁴ y público²⁵ en participantes activos del proceso creativo.

En este contexto, el enfoque acústico instrumental tal vez no sea la mejor opción para incentivar la creatividad. Surge así, la necesidad de buscar métodos para manipular los recursos locales y para fomentar la participación activa del público en las experiencias estéticas. Forman parte de las propuestas cognitivo ecológicas: (1) la interacción social como centro de los procesos creativos,²⁶ (2) el uso de los ambientes cotidianos como espacio ideal para las prácticas artísticas²⁷ y (3) el incentivo a la actividad exploratoria a través del uso de recursos locales.²⁸ Nance demuestra la utilidad del enfoque cognitivo ecológico en la creación grupal síncrona y distribuida con participantes diversos.²⁹ La improvisación instrumental es un espacio que, hasta hace poco, no había sido abordada desde la perspectiva ecológica. El segundo estudio de este artículo refiere a ese campo de aplicación. Antes de abordar los casos mencionados, enfocamos otro aspecto de las prácticas musicales ubicuas: el desarrollo de la infraestructura tecnológica.

Internet de las cosas musicales

Consideremos el surgimiento de Internet de las cosas musicales (IoMusT, por *Internet of Musical Things*).³⁰ Esta propuesta fue formulada simultáneamente por Turchet y Barthet³¹ y por Keller y Lazzarini³² con base en diversos proyectos ubimus.³³ La relación entre Internet de las cosas (IoT) y la música ubicua es bastante clara. Sin embargo, no hay consenso con respecto a denominar las actividades creativas ubimus, posibilitadas por la infraestructura de Internet de las cosas, como IoMusT en su totalidad. Turchet *et al.* presentan una definición inclusiva de IoMusT, pero los ejemplos citados

²⁴ Nance, "Compositional explorations of plastic sound".

²⁵ Damián Keller, "Compositional Processes from an Ecological Perspective", *Leonardo Music Journal* 10 (2000): 55-60.

²⁶ Véase: Adam Basanta, "Syntax as Sign: The Use of Ecological Models within a Semiotic Approach to Electroacoustic Composition", *Organised Sound* 15, nro. 2 (2010): 125-132; Damián Keller y Ariadna Capasso, "New Concepts and Techniques in Eco-Composition", *Organised Sound* 11, nro. 1 (2006): 55-62; Nance, "Compositional explorations of plastic sound".

²⁷ Damián Keller et al., "Convergent Trends Toward Ubiquitous Music", 2011.

²⁸ Matthew Burtner, "Ecoacoustic and Shamanic Technologies for Multimedia Composition and Performance".

²⁹ Nance, "Compositional explorations of plastic sound".

³⁰ *Internet of Musical Things*: La sigla IoMusT fue adoptada después de diversas discusiones dentro de la comunidad ubimus. Actualmente estamos trabajando para profundizar el concepto, sin impacto en la sigla.

³¹ Luca Turchet y Mathieu Barthet, "An Internet of Musical Things Architecture for Performers-Audience Tactile Interactions", *Dmrn+12: Digital Music Research Network One-Day Workshop 2017* (2017).

³² Damián Keller y Victor Lazzarini, "Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music".

³³ Véase: Ribeiro Netto, Luan Castheloge, Amanda Oliosi, Ariane Mateus, Leandro Costalonga y Daniel Coura, "Memory Tree: Multimedia Interactive Installation", en *Proceedings of the XV Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2015)* (Campinas, SP, 2015), 76-82; Lucas Fialho Zawacki y Marcelo de Oliveira Johann, "Analogue Audio Recording Using Remote Servers", *Ubiquitous Music* (2014): 83-107.

tienen un sesgo hacia las formas tradicionales de hacer música, fuertemente vinculadas al paradigma acústico instrumental.³⁴ Se puede entender el enfoque *ubimus* como una forma de hacer música usando recursos de IoMusT. Sin embargo, una parte significativa de las contribuciones recientes, especialmente las relacionadas a la creatividad, no se encuadra en las funcionalidades propuestas por Turchet y coautores para el uso de Internet de las cosas. Esto se debe a que las perspectivas *ubimus* presuponen formas de creación musical que van más allá del uso pasivo de infraestructura o de instrumentos musicales, sean estos tradicionales, aumentados o “inteligentes”.³⁵

La propuesta IoMusT presentada por Turchet y coautores adopta una definición provisoria de *ubimus* descrita en Pimenta *et al.*³⁶ Por lo tanto, se centra en la utilización de herramientas y no en el desarrollo del potencial creativo propiciado por interacciones entre recursos cognitivos, sociales y materiales. Entendemos que esa visión de IoMusT tiende a limitar las prácticas *ubimus*. Otra limitación es la prioridad dada al uso de recursos remotos síncronos. Uno de los argumentos es la futura disponibilidad de soporte para el uso de Internet táctil que posibilite actividades musicales síncronas en un radio de 300 kilómetros.³⁷ A pesar de que eventualmente será posible superar parte de las limitaciones técnicas de las prácticas musicales remotas actuales, existen limitaciones en el desempeño humano que no pueden solucionarse ni siquiera con la transmisión de datos con velocidades cercanas a la de la luz. Uno de esos aspectos es el conocimiento compartido (por ejemplo, en el aprendizaje musical). Actividades distribuidas en red con participantes de diferentes niveles de formación musical demandan estrategias específicas de soporte para las experiencias artísticas conjuntas. Tomando en cuenta esta limitación, diversas propuestas recientes en *ubimus* cuestionan la aplicación a cualquier costo de la interacción síncrona.³⁸

Otro aspecto que debe ser considerado es la multimodalidad o multisensorialidad de la experiencia musical. Para mantener la sincronía, el enfoque acústico instrumental

³⁴ Luca Turchet, Carlo Fischione, Georg Essl, Damian Keller, y Mathieu Barthet, “Internet of Musical Things: Vision and Challenges”, *IEEE Access* 6 (2018).

³⁵ El uso del adjetivo *smart* o inteligente en relación a un objeto es altamente problemático, aunque ese objeto sea el resultado de actividades sociales documentadas que tienen más de mil años (como en los objetos usados para actividades musicales). Sin un fundamento filosófico firme, los objetos inteligentes sólo pueden ser entendidos como otro fetiche del reino de las fantasías tecnológicas.

³⁶ Marcelo S. Pimenta, Luciano V. Flores, Ariadna Capasso, Patricia Tinajero y Damian Keller, “Ubiquitous Music: Concept and Metaphors”, en *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music*, ed. Flavio Miranda de Farias, Marcelo Queiroz, y Damián Keller (Recife: PE, 2009), 139-150.

³⁷ Martin Maier, Mahfuzulhoq Chowdhury, Bhaskar Prasad Rimal y Dung Pham Van, “The Tactile Internet: Vision, Recent Progress, and Open Challenges”, *IEEE Communications Magazine* 54, no. 5 (2016).

³⁸ Marcello Messina *et al.*, “Live Patching and Remote Interaction” (2019); Luziel Aliel y José Fornari, “Creating an ecologically modeled performance through the remote manipulation of multiple soundscapes”, (2015).

depende de gestos visuales (por ejemplo, los que hace un director de orquesta) o de pistas de audio (como en la banda de audio con pulsación regular para mantener el *tempo*). Este tipo de pistas visuales o sonoras son inútiles cuando las decisiones temporales son descentralizadas.³⁹ Por otro lado, las estrategias algorítmicas generativas⁴⁰ y la improvisación libre presentan escenarios complejos para las decisiones estéticas sincronas. Las estrategias generativas, cuando carecen de soporte en recursos epimusicales consistentes,⁴¹ pueden ser inadecuadas para participantes iniciantes. Las experiencias con improvisación libre dependen de conocimientos tácitos compartidos durante un largo periodo de práctica musical colectiva. El uso síncrono de recursos IoMusT no resuelve estas limitaciones.

Las prácticas musicales actuales exigen nuevas formas de pensar la música. Afortunadamente, parte de los escenarios recurrentes a partir de 2020 ya habían sido considerados dentro del campo de la música ubicua. Las investigaciones producidas durante los últimos quince años en *ubimus* pueden ser adaptadas para que la creatividad musical sobreviva y florezca en un mundo pandémico. Frente a las restricciones de contacto físico, algunos artistas adoptaron las plataformas Voip.⁴² El *modus operandi* es el de las prácticas instrumentales presenciales. Sin embargo, en la mayoría de los casos las expectativas se frustran al encontrarse con diversas limitaciones materiales y tecnológicas que impiden replicar la experiencia musical presencial.⁴³ En el caso de la Internet táctil, el atraso en la transmisión de datos limita la sincronidad a un radio de 300 kilómetros. Aún así, las transmisiones sincronas de buena calidad sólo son posibles en condiciones ideales. Normalmente son utilizados formatos de baja resolución (como MP3), que empobrecen el resultado sonoro. Por ese motivo, el envío de audio a través de *software* VoIP tiende a generar compresión y degradación del material sonoro. A continuación, presentamos dos estudios de caso desarrollados por el NAP que

³⁹ Marcello Messina, Leonardo Feichas, “Interactivity/interpassivity and presence/absence in the Ntrallazzu cycle”, en *Proceedings of the 10th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2020)*. *g-ubimus* (Porto Seguro: BA, 2020); y Luziel Aliel et al., “A soundtrack for Atravessamentos”, (2019).

⁴⁰ Guido Kramann, “Of renouncing to do something grandiose”, en *Proceedings of the Ubiquitous Music Workshop* (Porto Seguro: BA, 2020).

⁴¹ Damián Keller, Marcello Messina y Francisco Z. Oliveira, “Second Wave Ubiquitous Music”, sugieren el uso del prefijo epi- en vez de extra- para indicar los recursos que tienen impacto directo en los resultados sonoros.

⁴² *Voice-over-internet protocol*. Por ejemplo, Google Meet, Zoom, Skype, etc. Para profundizar véase: Robert M. Gray, “A Survey of Linear Predictive Coding: Part I of Linear Predictive Coding and the Internet Protocol”, en *Foundations and Trends in Signal Processing* 3 (2010): 153-202.

⁴³ Los autores de este texto son docentes en niveles diversos, desde cursos introductorios en *performance* y creación musical hasta estudios especializados a nivel de posgrado. En todos los niveles se observan problemas y desfase entre las expectativas y el soporte tecnológico. Para profundizar véase: Álvaro Barbosa, “Performance musical em rede”, en *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*, ed. Damián Keller y Rogério Budasz (Goiania, GO: Editora ANPPOM, 2010), 180-200.

ejemplifican las potencialidades y los desafíos enfrentados por la investigación en música ubicua en tiempos pandémicos.

Estudios de Caso

1. Contracapás

Esta obra parte de los conocimientos y experiencias de *Ntrallazzu*, un ciclo basado en partituras interactivas en vivo del compositor Marcello Messina, que se aproxima de una forma crítica y creativa a los conceptos de *liveness*⁴⁴ e interacción síncrona. De acuerdo con Messina y Feichas,⁴⁵ las diferentes versiones de *Ntrallazzu* existen entre polos opuestos: interactividad-pasividad y presencia-ausencia. Investigando estos marcos conceptuales, *Ntrallazzu* dialoga con formas de *liveness* sugeridas⁴⁶ desde enfoques basados en música ubicua.⁴⁷ Este ciclo de obras también aborda las implicaciones de la temporalidad, dándole al público la posibilidad de observar los gestos de los intérpretes. El uso de procesamiento de audio en vivo no fue pensado como una característica innovadora de la composición. La propuesta sirve, más bien, como un enfoque crítico de la interacción presencial.

Obras de cinco a seis minutos de duración basadas en partituras y materiales sonoros síncronos constituyen el ciclo *Ntrallazzu*. Durante la ejecución, las partituras son exhibidas en una pantalla para el público. Los sonidos instrumentales son procesados por un *patch*, siendo que partitura y procesamiento de audio son implementados mediante el sistema MaxMSP.⁴⁸ La notación incluye fragmentos escritos antes de la *performance*, que aparecen dependiendo del tipo de sonido instrumental, producido por un segundo músico.

*Contracapás*⁴⁹ dialoga también con propuestas anteriores de Messina y Aliel.⁵⁰

⁴⁴ *Liveness*, interacción síncrona o en tiempo real son conceptos que vienen siendo discutidos desde los años 1950. La tendencia predominante en interacción musical desde los años 1980 es la acústica-instrumental, que traduce de forma literal los conceptos y procedimientos aplicados en la música hecha con instrumentos acústicos al ámbito tecnológico. Conceptos comúnmente usados son “orquesta”, “partitura” y centralidad temporal (ver Damián Keller et al., *Ubiquitous Music* y otras publicaciones ubimus para enfoques críticos de esa perspectiva).

⁴⁵ Marcello Messina y Leonardo Feichas, “Interactivity/interpassivity and presence/absence in the *Ntrallazzu* cycle”.

⁴⁶ John Croft, “Theses on Liveness”, *Organised Sound* 12, nro. 1 (2007): 59-66.

⁴⁷ Damián Keller et al., “Anchoring in Ubiquitous Musical Activities”.

⁴⁸ Max es un ambiente de programación gráfica, también llamado de *software de patch*, básicamente son metáforas gráficas de cajas y cables interconectados. Las conexiones entre estos objetos generan mecanismos que son activados por cálculos internos del computador o por interacción con periféricos como controladores MIDI o micrófonos, esto último es lo que sucede en el ciclo *Ntrallazzu*. Véase: Miller Puckette, “The patcher”, en *Proceedings of the 1986 International Computer Music Conference* (San Francisco: s.e., 1988), 420-429.

⁴⁹ Video de la obra *Contracapás*: <https://www.youtube.com/watch?v=TMIC3LRwcN0>. Último acceso: 3 de marzo de 2020.

⁵⁰ Marcello Messina y Luzilei Aliel, “*Ntrallazzu* 4: a cycle of pieces for extractable parts, live scores

Los autores aplican recursos del deconstruccionismo y de la fenomenología para producir una experiencia de ecomprovisación⁵¹ (ver sección “Prácticas creativas cognitivo ecológicas”). A partir de una aproximación a la ecomprovisación, se aplican planes de directrices y de contingencias. Las directrices pueden incluir reglas y acciones predeterminadas y recursos algorítmicos asíncronos que normalmente se vinculan a actividades de precomposición. Por el contrario, los planes de contingencia buscan lo imprevisible, lo ocasional, lo caótico: eventos aleatorios generados por error humano, por factores ambientales o por un diseño computacional, que permiten expandir los límites de lo previsible.⁵² Las contingencias engloban métodos y recursos que son flexibles debido a las condiciones volátiles de la improvisación. Estos pueden desencadenar cambios significativos en las directrices y tienden a exigir un nivel elevado de atención a las pistas ambientales por parte de los participantes. Esta práctica creativa combina varios factores que permanecían dispersos en propuestas artísticas anteriores, poniendo énfasis en propiedades emergentes o relacionales.⁵³

En *Contracapás* las pistas verbales y las fichas textuales sirven como elementos de partida para procesos que superan la notación y cuestionan la hegemonía de la “partitura” como fuente única e innegociable de “la verdad” musical. En relación a los métodos, esta pieza propone materiales en forma de fragmentos verbales, haciendo uso de herramientas heterogéneas y de técnicas diversas: análisis automático de textos, del *corpus* lingüístico y agrupamiento aleatorio de fragmentos verbales. La obra se basa en las respuestas al material verbal generado a través de técnicas de análisis textual. Los materiales y las respuestas instrumentales son generadas por el intérprete y el compositor, ubicados en diferentes espacios físicos. A través de mensajes instantáneos entre ambos, se obtiene un grupo de muestras sonoras. Los sonidos son reordenados, procesados y eventualmente compilados en una pieza digital para fragmentos pregrabados y electrónica en vivo. Así, *Contracapás* es producto de diferentes “capas”

and electronics”, en *Ubiquitous Music Workshop* (2018); Messina y Aliel, “Ubiquitous music, gelassenheit and the metaphysics of presence”.

⁵¹ Las prácticas comprovisatorias fusionan composición con improvisación. El concepto está en construcción y viene siendo ampliamente discutido por la comunidad ubimus. Véase: Luzilei Aliel, Damián Keller, y Rogério Costa, “The Maxwell Demon: A Proposal for Modeling in Ecological Synthesis in Art Practices”, *Musica Hodie* 18 (2018): 103-116.

⁵² Fenómenos deterministas pero altamente complejos.

⁵³ Una discusión detallada de los métodos aplicados en las prácticas cognitivo-ecológicas excede el ámbito de este texto. Véase: Keller, “Compositional Processes from an Ecological Perspective” (2000); Keller y Adriadna, “New Concepts and Techniques in Eco-Composition” (2006); Keller y Lazzarini, “Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music” (2017); Damián Keller, Nuno Otero, Victor Lazzarini, Marcelo Soares Pimenta, Maria Helena de Lima, Marcelo Johann y Leandro L. Costalonga, “Relational Properties in Interaction Aesthetics: The Ubiquitous Music Turn”, en *Proceedings of the Electronic Visualisation and the Arts Conference (EVA 2014)*, ed. Kia Ng, Jonathan P. Bowen y Sarah McDaid (2014).

procesadas de textos y de fragmentos musicales, que funcionan como estrategias alternativas a la interacción simultánea.⁵⁴

Este trabajo fue creado en 2020, en plena pandemia de Covid-19, por lo tanto, las interacciones entre “compositor” e “intérprete” se limitaron al intercambio de mensajes (con descripciones textuales y respuestas instrumentales correspondientes a las descripciones). Ambos participantes estaban separados por pocos kilómetros, por lo que, en condiciones normales, el proceso creativo se hubiera dado en formato presencial.

Las grabaciones incluyen diferentes posibilidades técnicas y artísticas (los micrófonos, su ubicación, los niveles de captación, las posiciones de la cámara, las técnicas extendidas, la duración de la interpretación, etc.). También se aplicó la etapa de post-producción (efectos de ecualización, compresión, limitadores, reverberación y manipulación de la imagen estéreo para que el resultado pudiera ser reproducido a través de parlantes o audífonos y en diferentes plataformas de Internet, sin perder la esencia de la interpretación). En la parte del video la edición combina la interpretación con las pistas verbales generadas a través del *software*. También fueron aplicados filtros de color y contraste.

Debido a la pandemia, nos vimos forzados a tomar una serie de decisiones que impactaron en el resultado artístico. El objetivo fue crear una obra con contenido emocional que refleje la situación del momento, un tiempo de distanciamiento social, de pandemia. Gracias al paradigma ubimus pudimos continuar creando y compartiendo nuestra música como forma de resistencia.

2. Ouija

Este proyecto está inspirado en el tablero de espiritismo *Ouija*, una superficie plana con letras, números y símbolos. En las sesiones *Ouija*, los individuos intentan comunicarse, a través del movimiento de una copa, con espíritus o entidades sobrenaturales que responden sus preguntas en una conversación entre planos existenciales. Utilizamos la referencia al ritual *Ouija* como una forma de interacción entre agentes distantes, vía Internet.

Los dos intérpretes que participan en *Ouija* son músicos profesionales, con estudios universitarios y de postgrado (doctorado) en el área de música contemporánea. La edad del sujeto A es de treinta y dos años y la del sujeto B es de veintiocho años. Los dos son hombres. El sujeto A ejecuta el violonchelo y el sujeto B es violista. Las sesiones ocurrieron entre São Paulo (Brasil) y Bowling Green (EUA) por medio del *software* Zoom. Esta herramienta fue

⁵⁴ Messina *et al.*, “Live Patching and Remote Interaction”.

escogida por el soporte que ofrece para la grabación de audio y video.

Uno de los objetivos del proyecto *Ouija* es la creación de música a distancia sin imponer reglas o restricciones como sincronicidad o jerarquías en la interacción. Entre las estrategias utilizadas, aplicamos un mecanismo basado en sonido para orientar la interacción entre los agentes. El paisaje sonoro de la sesión mística de *Ouija* (una banda de sonidos pregrabados) busca establecer una relación auditiva entre los intérpretes para compensar la imposibilidad de la audición presencial. Empleamos el concepto de espacio paradoxal⁵⁵ a través de elementos sonoros electroacústicos, que sugieren relaciones auditivas imposibles o ambientes casi inimaginables.⁵⁶ Esta técnica cubre las partituras sonoras utilizadas por Nance⁵⁷ y se alinea con técnicas emergentes en el campo del diseño, apuntando al diseño especulativo.⁵⁸ Tres fuentes sonoras fueron utilizadas para crear la pista de audio: ruido de radio, sonidos de vidrio (hechos con una copa) y voz.

Tabla 1. Directrices para *Ouija*: fuentes sonoras y procedimientos.

Fuentes sonoras	Descripción	Procedimientos
Radio	Sintonía y marco estructural	Ruido blanco granulado
Vidrio	Sonidos cortos resonantes	Uñas y dedos percutiendo una copa
	Sonidos cortos sin resonancia	Uñas y dedos percutiendo una copa
	Sonidos largos raspados	Arrastrar una copa sobre metal
Voz	Texto: /resonante/, /vidrio/, /raspado/	Herramientas: PHP Markov chain text generator, RandomTextGenerator
	Audio: voz sintetizada, en estéreo, transposición de alturas	Herramientas: Traductor Google (Japonés), Audacity, Soundflower

El sonido de base tiene dos funciones: 1) establecer conexiones sonoras desvinculadas de la interacción gestual y visual; y 2) establecer un marco temporal para los elementos contingenciales de la pieza. Estos recursos funcionan como estrategias

⁵⁵ *Espaços paradoxais*. Véase: Rodolfo Coelho de Souza, “Abstração e Representação Na Música Eletroacústica”, *Revista Vortex* 1, nro. 1 (2013): 23-35.

⁵⁶ Luzilei Aliel, “Análise Espectromorfológica Da Paisagem Sonora Em Five Places to Remember de Fernando Iazzetta”, *Musica Theorica* 4, nro. 2 (2019): 182-207.

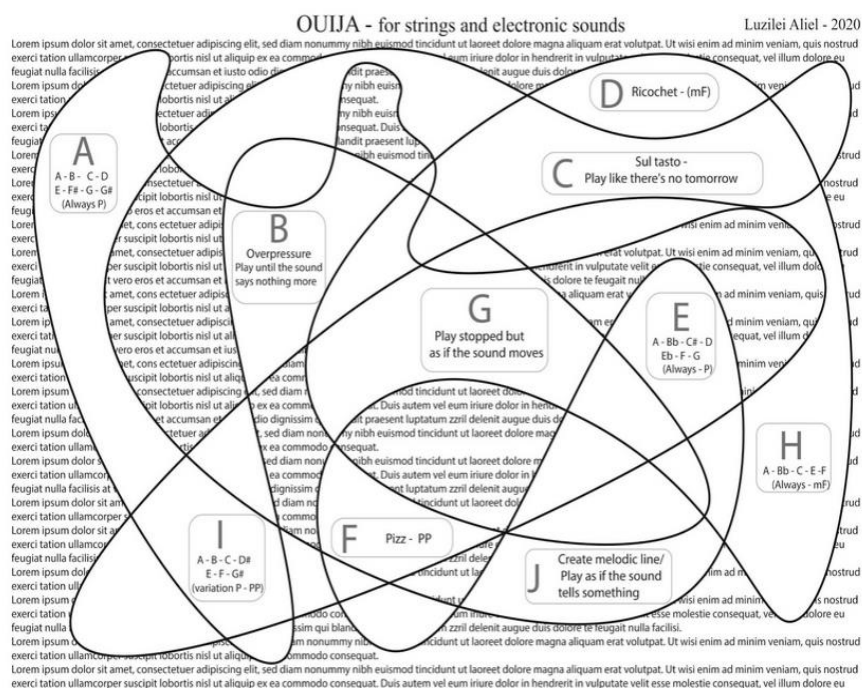
⁵⁷ Nance, “Compositional explorations of plastic sound”.

⁵⁸ Agda Carvalho, José Carlos Carreira, Julia Onaga, Larissa Mie Yoshikawa y Luis Gabriel de Olivera Sarno, “Design especulativo: Sustentabilidade e ação social para propor futuros”, en *Anais Panoramas 2021* (Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2021).

híbridas entre sincronía y asincronía.⁵⁹ Aunque los agentes no interactúen de forma síncrona debido al atraso causado por la conexión de Internet, la base de audio puede ser utilizada por los dos agentes (cada uno tiene su propio reproductor de audio) con una variación temporal menor que la latencia del soporte remoto, permitiendo que ambos inicien y paren la interpretación. Esta estrategia de semi sincronización potencializa el pensamiento síncrono sin encuadrar al proyecto *Ouija* en un marco acústico instrumental y también permite un mejor aprovechamiento de los recursos.

Tratándose del plan de directrices y de los materiales instrumentales, cabe señalar que este proyecto fue desarrollado dentro de un marco improvisatorio, que funciona a través de módulos de directrices, representados por las letras mayúsculas de un tablero *Ouija* (fig. 1). Estos módulos están en el límite entre los recursos composicionales y las acciones improvisatorias. O sea, las informaciones contenidas en cada módulo determinan el comportamiento del instrumentista y al mismo tiempo permiten que ocurra un proceso de variaciones a partir de las decisiones del intérprete. Los módulos incluyen aspectos técnicos y directrices para los procedimientos.

Fig. 1. Notación de *Ouija*.



La interpretación se inicia a partir de cualquier letra y el músico puede cambiar o permanecer en un módulo. No hay directrices sobre el tiempo de permanencia en un módulo,

⁵⁹ Entrando en el campo de investigación *ubimus* de la casi o semi sincronidad.

ni un número predefinido de mudanzas de módulo. Por ejemplo, en la letra B, tenemos la técnica *overpressure* y la frase “tocar hasta que el sonido no diga más nada”. El instrumentista puede escoger la directriz que sea relevante dependiendo del momento de la ejecución. Las interacciones entre los participantes pueden ocurrir a través de sonidos pregrabados o de gestos. Conforme lo deseen los músicos, la interacción puede cambiar entre los sonidos pre-grabados, los gestos o ambas estrategias. También puede ser escogida apenas una única forma de interacción a ser aplicada durante toda la improvisación.

2.1 Procedimientos

Ouija fue pensada para instrumentos de arco. Los intérpretes deben dejar sus micrófonos cerrados, manteniendo las cámaras abiertas, o sea, no deben escuchar los sonidos producidos por el otro instrumentista, pero deben ver sus gestos. Además, el audio pregrabado debe ser escuchado por los dos instrumentistas para permitir una alineación sonora mínima entre ellos.

El experimento fue realizado en dos sesiones, la duración total de cada una fue de quince minutos, cinco minutos de ejecución musical y diez minutos de discusión. Se utilizó el reloj Time.is⁶⁰ para una sincronización aproximada (admitiendo desvíos y latencia por fallas en la conexión de Internet). Los sujetos tuvieron acceso a la partitura y a la pista pregrabada, pero no fue realizado ningún ensayo o preparación previa con los materiales del proyecto.

Las entrevistas con los dos intérpretes fueron conducidas inmediatamente después de cada sesión. El objetivo fue recoger informaciones *in loco*, sobre las reacciones inmediatas. Con este procedimiento, evitamos los análisis o reflexiones posteriores que reconsideran o reinterpretan la experiencia.

2.2 Resultados

Fueron editadas dos versiones de cada sesión. Una versión muestra la sesión sin que los intérpretes se escuchen. La otra incluye una mezcla de materiales sonoros y materiales visuales.⁶¹ En las dos sesiones encontramos momentos de respuestas similares entre los agentes. Tanto técnicamente como sonoramente las interacciones parecen conectarse, dando la impresión de que los participantes siguen un proceso

⁶⁰ Time.is muestra la hora exacta, de acuerdo con el reloj atómico oficial para todos los husos horarios, cuenta con más de siete millones de locales y cincuenta y dos idiomas. <https://time.is/> Último acceso: 9 de febrero de 2022.

⁶¹ Sesión uno y dos - Mix sonoro y visual: <https://youtu.be/2H7kMc82MpU> y <https://youtu.be/UksUyIgHdG4> ; Sesión uno y dos - Sin sonido y entrevista: <https://youtu.be/CF6azGz7-1w> y <https://youtu.be/firwqgWi760>

composicional.⁶² La estrategia de interacción está basada en la imitación gestual a partir de pistas visuales entre los agentes. Las entrevistas mostraron algunas de las características de las estrategias utilizadas para tomar decisiones. Los agentes utilizaron los módulos de directrices para guiar sus elecciones. Por ejemplo, de acuerdo con A: “cuando el intérprete B estaba haciendo *pizzicatos*, yo estaba lejos de ellos [N. de A.: el módulo F contiene *pizzicatos* en la dinámica *pianissimo*] y me quedé pensando, para dónde voy?, y fue así, yo fui medio que intentando encontrarme. ¿Qué puedo hacer con las posibilidades cercanas?”.⁶³ Comprendemos que el intérprete A consiguió identificar la técnica que el intérprete B estaba utilizando, y usó los recursos materiales disponibles para buscar una forma de interacción. Esto da cuenta del empleo de una estrategia de interacción basada en relaciones de imitación, aunque no había indicaciones previas sobre la necesidad de estar en el mismo módulo que el otro intérprete. Esa fue una estrategia iniciada durante las sesiones.

Cuando preguntamos sobre su percepción de las alturas y la importancia de este parámetro, A respondió: “había poquísima [relación de alturas], sólo cuando vi la mano de él por ahí arriba. Pero era más con el arco, con la mano derecha que era la relación, allí vi que la cosa estaba intensa, entonces vamos a ser intensos también”.⁶⁴ Este relato indica que los aspectos abstractos (como la relación entre la posición y la ejecución de las alturas) son sustituidos por relaciones más simples (en este caso, los gestos relacionados con las dinámicas). En una situación de *ejecución multitarea* (que implica partitura, audio pregrabado, interacción social e interpretación instrumental), las elecciones priorizan las informaciones que dan soporte a la interacción social que son de más fácil acceso.

En algunos casos quedaron en evidencia tentativas de soluciones propias de un pensamiento compositivo. Cuando lo interrogamos sobre las estrategias para “adivinar”, el sujeto A comentó:

yo intenté ver por los dedos ... hubo un momento que conseguí ver que él (interprete B) estaba haciendo unos *glissandos* ... ¡aahh, perfecto!, no tiene notas

⁶² Como ejemplos, podemos mostrar en la sesión uno: de 1:06 hasta 1:19 minutos, *contrapunto melódico/trémolo*; de 2:01 hasta 2:21, *arco circular - spazzolato/pizzicato*; de 4:06 hasta 4:34, *pizzicato/ricochet*. En la sesión dos: de 1:07 hasta 1:42, *contrapunto melódico*; de 1:50 hasta 2:04, *pizzicato*; de 2:26 hasta 2:46, *overpressure/glissando*; de 4:11 hasta 4:25, *pizzicato/ricochet*.

⁶³ Texto original: “quando o agente B estava fazendo pizzicatos eu estava longe deles e fiquei pensando, para onde eu vou? E foi assim, eu fui meio que tentando me achar. O que eu posso fazer com as possibilidades perto de mim?”. Traducción propia.

⁶⁴ Texto original: “Havia bem pouca (relação de altura), só quando eu via a mão dele lá pra cima. Mas era mais o arco, mão direita que era a relação, ali eu vi que a coisa estava intensa, então vamos ser intensos também”.

determinadas allí. Yo no estaba, necesariamente, intentando hacer la misma cosa que él, pero por lo menos intentando imaginar cómo es que el sonido estaba, para hacer algo que encaje. Pero el resto fue medio ... aahh, voy a hacer unos *overpressure* aquí y voy a ver si se va a juntar con lo que él está haciendo. Porque si él toca una melodía bonita, no sé si va a cuadrar bien.⁶⁵

Aparentemente, las acciones y reacciones indicadas por el intérprete A parten del presupuesto de un resultado consistente con sus expectativas. De esta forma, las estrategias aplicadas frente a las inconsistencias enfatizan la reducción de fenómenos imprevistos, y el alineamiento con el conocimiento adquirido y aplicado en experiencias anteriores. Así, el intérprete busca estrategias alineadas con su conocimiento anterior para determinar si los resultados musicales son “correctos” y si son consistentes con sus conocimientos previos.

Implicaciones para las prácticas musicales post-2020

Podemos afirmar que la pandemia del Covid-19 cambió las reglas de juego. Dado este nuevo contexto, ¿cómo contribuye ubimus, frente a las nuevas necesidades musicales motivadas por el confinamiento parcial? Aparentemente, el soporte a la interacción social sería una de las principales necesidades del quehacer musical posterior a 2020. Por un lado, la producción musical colaborativa basada en los ecosistemas ubimus evita parte de los aspectos negativos de los intercambios anónimos en red y fomenta la participación comunitaria.⁶⁶ Algunos proyectos ubimus muestran aspectos emergentes de intercambios no verbales. Otros fomentan el intercambio de recursos creativos sin la exigencia de interacciones presenciales.⁶⁷ A su vez, las experiencias ubimus presentan nuevos cuestionamientos. Por ejemplo, ¿las expresiones faciales son necesarias para compartir el conocimiento musical? Las prácticas acústico instrumentales que dependen de partituras, de decisiones centralizadas y de una organización temporal linear indicarían que sí. Sin embargo, existen por lo menos dos aspectos que debemos considerar al abordar las experiencias ubimus: la temporalidad y

⁶⁵ Texto original: “*Eu tentei ver pelos dedos... teve um momento que eu consegui ver que ele (Performer B) estava fazendo uns slides... ah beleza, não tem notas fixas ali. Eu não estava necessariamente tentando fazer a mesma coisa que ele, mas pelo menos tentando imaginar como é que o som estava para fazer alguma coisa que casasse. Mas o resto foi meio... ah vou fazer uns overpressure aqui e vou ver se vai juntar com o que ele está fazendo ali. Porque se ele tiver tocando uma melodia bonita, não sei se vai casar muito não*”.

⁶⁶ Andrew R. Brown, Donald Stewart, Amber Hansen y Alanna Stewart, “Making Meaningful Musical Experiences Accessible Using the iPad”, en *Ubiquitous Music*, ed. Damián Keller, Víctor Lazzarini y Marcello S. Pimenta (Cham: Springer, 2014), 65-81.

⁶⁷ Marcello Messina et al., “Live Patching and Remote Interaction” (2019); Ariane Stolfi, Alessia Milo y Mathieu Barthet, “Playsound space: Improvising in the browser with semantic sound objects”, *Journal of New Music Research* 48, nro. 4 (2019): 366-384.

la semántica. Una de las contribuciones de la música ubicua para la teoría musical es su capacidad de estructurar el tiempo sin imponer los géneros musicales preexistentes.⁶⁸ Métrica, pulso y figuras rítmicas son formas de organización temporal intrínsecamente vinculadas a la organización periódica del tiempo musical. En oposición a esa tendencia, los ecosistemas *ubimus* permiten que los sujetos usen recursos sonoros diversos, basados en temporalidades, sin imponer el sistema de segmentación en compases. Algunas decisiones colectivas durante actividades *ubimus* dependen de intercambios verbales explícitos. Sin embargo, las interacciones síncronas, cara a cara, no parecen ser necesarias para viabilizar el soporte a actividades basadas en ecosistemas *ubimus*.

Existen iniciativas complementarias que confluyen en la crítica de la partitura como única forma de distribución del conocimiento musical. Keller *et al.* mencionan la partitura como parte de las “parafernalias sociales” que pueden “romperse en el contexto de la música ubicua”.⁶⁹ Cook identifica y critica la hegemonía de la partitura en el contexto de las investigaciones musicológicas⁷⁰ y afirma que el papel de una nueva musicología crítica es descubrir el contenido político y mostrar la ideología por detrás de la interpretación musical.⁷¹ Esteban Buch da un papel destacado a la grabación y propone estrategias historiográficas a partir de soportes materiales e inmateriales que, a lo largo de las últimas décadas, permitieron el almacenamiento de informaciones sonoras.⁷²

Gracias a la pandemia, la socialización ya no es un aspecto opcional sino una necesidad de autopreservación. Como consecuencia de esta necesidad, la posibilidad de grabar o de interpretar la obra en un teatro con recursos técnicos profesionales (por ejemplo, con cámaras de video de alta resolución, iluminación, micrófonos diversos y sistema de amplificación) no pudo ser considerada. En el video del prototipo de *Contracapas* podemos ver al intérprete solo en su hogar, en un pequeño cuarto (sin una acústica apropiada para grabar música), usando las posibilidades técnicas disponibles (la cámara de un teléfono celular, un micrófono de condensador genérico y una interfaz de grabación de bajo costo). Estas condiciones afectaron los resultados de las imágenes del video y de la grabación, en términos acústicos. El intérprete también está tocando solo en su hogar. Como estudiante de postgrado de otro país, lejos de su familia, sin

⁶⁸ Damián Keller y Victor Lazzarini, “Theoretical Approaches to Musical Creativity: The Ubimus Perspective”, *Musica Theorica* 2, nro. 1 (2017B): 1-53.

⁶⁹ Keller *et al.*, “Anchoring in Ubiquitous Musical Activities”, 320.

⁷⁰ Nicholas Cook, “Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis”, *Music’s Intellectual History: Funders, Followers and Fads* (2009): 775-790; Valério Fiel Da Costa, Luã Nóbrega De Brito y Matteo Ciacchi, “Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica”, en *XXVIII Congresso da ANPPOM* (Manaus, 2018), 1-9.

⁷¹ Nicholas Cook, *Music: A Brief Insight* (Nueva York: Sterling Publishing, 2010).

⁷² Esteban Buch, *Breve historia de nuestra música grabada* (IndieLibros, 2020).

interacciones sociales presenciales con amigos o colegas, esta *soledad* es el reflejo de su situación día a día durante la pandemia de Covid-19.⁷³

El proyecto *Ouija* propone alternativas a las prácticas acústico instrumentales, a partir de las limitaciones impuestas por la pandemia. Aunque el proyecto no busca sustituir las formas tradicionales de ejecución instrumental discutidas en el contexto del uso de IoMusT, la estrategia adoptada puede ser útil para futuras investigaciones en trabajos grupales con recursos multisensoriales. Durante la ejecución del proyecto *Ouija*, aunque los agentes no se escuchasen, los elementos visuales ofrecieron soporte para la participación en acciones conjuntas. Aplicando las mismas premisas de interacción (tal vez con soporte para un mayor detalle y control), las prácticas ecomprovisatorias tenderían a adaptarse a diferentes contextos sin una dependencia permanente en las informaciones visuales.

Los intentos de sincronizar el sonido a través de Internet son viables en las regiones geográficas centrales, con mayor desarrollo económico y con eventual acceso a la Internet táctil. Este no es el caso en la mayoría de los países periféricos.⁷⁴ Los resultados del proyecto *Ouija* indican que la interacción social en modalidad no presencial puede ser utilizada como proceso estructurador de la interpretación musical. O sea, la *performance* musical sería concebida a partir de un mayor o menor alineamiento en la interacción social, minimizando la dependencia de la sincronidad para los procesos creativos e interpretativos.

Las nociones expandidas del quehacer musical, apoyadas en conceptos *ubimus*, parecen ganar relevancia en tiempos de pandemia. Menor movilidad física, poca interacción presencial y reducción del acceso a espacios artísticos especializados, son factores perjudiciales para el enfoque acústico instrumental. ¿Será que el fomento al uso de ambientes domésticos, las estrategias distribuidas de apoyo a la interacción grupal y la incorporación de estrategias alternativas de intercambio de recursos ayudarán a promover el bienestar, la diversidad estética y otras formas de interacción más significativas? Estas preguntas dan impulso a las discusiones actuales en música ubicua. Más allá de las opciones estéticas, la práctica musical post-2020 tendrá que abrir nuevos

⁷³ En lo que se refiere al compositor, es posible observar su situación personal en: Marcello Messina, “107 Days and Counting...”, *Portal (Australia)* 17, nros. 1-2 (2020): 104-109. Aquí la creación musical y las investigaciones *ubimus* son vistas dentro del contexto íntimo y familiar del espacio doméstico, así como en: Damián Keller, Ivan Simurra, Marcello Messina, Tânia Neiva, Sebastián Tedesco y Bruno Mesz, “Domestic *ubimus*”, *EAI Endorsed Transactions on Creative Technologies* 9, nro. 30 (2022). Aquí también son consideradas las diferentes implicaciones geopolíticas del trabajo remoto durante la pandemia, del Covid-19 como un gran disruptor, y de la necropolítica de algunas acciones del gobierno brasileiro frente a la pandemia.

⁷⁴ Sobre este ítem, ver Milton Santos, *Por Uma Outra Globalização* (Río de Janeiro: Record, 2011).

espacios para sobrevivir en un planeta en crisis.

Referencias bibliográficas

- Aliel, Luzilei. “Análise Espectromorfológica Da Paisagem Sonora Em Five Places to Remember de Fernando Iazzetta”. *Musica Theorica* 4, nro. 2 (2019): 182-207. <https://doi.org/10.52930/mt.v4i2.119>.
- Aliel, Luzilei y Juan Fornari. “Creating an ecologically modeled performance through the remote manipulation of multiple soundscapes”. *NICS Reports* 12, nro. 2 (2015).
- Aliel, Luzilei, Damián Keller, y Victor Alvim. “A soundtrack for Atravessamentos: Expanding ecologically grounded methods for ubiquitous music collaborations”. En *Proceedings of the Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2019)*, 652-662. Marseille: Ubiquitous Music Group and CMMR, 2019.
- Aliel, Luzilei, Damián Keller, y Rogério Costa. “The Maxwell Demon: A Proposal for Modeling in Ecological Synthesis in Art Practices”. *Musica Hodie*, 18 (2018):103-116. <https://doi.org/10.5216/mh.v18i1.53575>.
- Barbosa, Álvaro. “Performance musical em rede”. En *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*, ed. Damián Keller y Rogério Budasz, 180-200. Goiania, GO: Editora ANPPOM, 2010.
- Basanta, Adam. “Syntax as Sign: The Use of Ecological Models within a Semiotic Approach to Electroacoustic Composition.” *Organised Sound* 15, nro. 2 (2010): 125-132. <https://doi.org/10.1017/S1355771810000117>.
- Brown, Andrew R., Donald Stewart, Amber Hansen, y Alanna Stewart. “Making Meaningful Musical Experiences Accessible Using the iPad”. En *Ubiquitous Music*, ed. Damián Keller, Víctor Lazzarini y Marcelo Soares Pimenta, 65-81. Cham: Springer, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-319-11152-0_4.
- Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada*. IndieLibros, 2020.
- Burtner, Matthew. “Ecoacoustic and Shamanic Technologies for Multimedia Composition and Performance”. *Organised Sound* 10, nro. 1 (2005): 3-19. <https://doi.org/10.1017/S1355771805000622>.
- Carvalho, Agda, José Carlos Carreira, Julia Onaga, Larissa Mie Yoshikawa y Luis Gabriel de Olivera Sarno. “Design especulativo: Sustentabilidade e ação social para propor futuros”. En *Anais Panoramas 2021*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2021.
- Coelho de Souza, Rodolfo. “Abstração e Representação Na Música Eletroacústica”. *Revista Vortex* 1, nro. 1 (2013): 23-35.
- Cook, Nicholas. “Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis”. *Music’s Intellectual History: Funders, Followers and Fads* (2009): 775-790.
- Cook, Nicholas. *Music: A Brief Insight*. Nueva York: Sterling Publishing, 2010.
- Croft, John. “Theses on Liveness”. *Organised Sound* 12, nro. 1 (2007): 59-66. <https://doi.org/10.1017/S1355771807001604>.
- Da Costa, Valério Fiel, Luã Nóbrega De Brito, y Matteo Ciacchi. “Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica”. En *XXVIII*

- Congresso da ANPPOM. Manaus, 2018.
- Friedman, Ken, Owen Smith, Lauren Sawchyn. "On Fluxus. In The Fluxus Performance Workbook". *Performance Research* 7, nro. 3 (2002).
- Gibson, James J. *The ecological approach to visual perception*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1979.
- Gray, Robert M. "A Survey of Linear Predictive Coding: Part I of Linear Predictive Coding and the Internet Protocol". *Foundations and Trends in Signal Processing*, 3, nro. 3 (2010):153-202. <http://dx.doi.org/10.1561/20000000029>
- Hutchins, Edwin. *Cognition in the Wild*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995 (ISBN: 9780262082310.)
- . "Cognitive Ecology". *Topics in Cognitive Science* 2, nro. 4 (2010): 705-715.
- Keller, Damian. "touch'n'go: Ecological Models in Composition". Tesis de Maestría, Simon Fraser University, 1999.
- . *touch'n'go / toco y me voy*. Vancouver, BC: earsay productions. Compact Disc, 1999.
- . "Compositional Processes from an Ecological Perspective". *Leonardo Music Journal* 10 (2000): 55-60. <https://doi.org/10.1162/096112100570459>.
- . "Sonic ecologies". En *Sound Musicianship: Understanding the Crafts of Music*, ed. A. R. Brown, 213-227. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Keller, Damián, Daniel Luís Barreiro, Marcelo Queiroz, y Marcelo Soares Pimenta. "Anchoring in Ubiquitous Musical Activities". En *International Computer Music Conference, ICMC 2010* (2010), 319-326.
- Keller, Damian, y Ariadna Capasso. "New Concepts and Techniques in Eco-Composition". *Organised Sound* 11, nro. 1 (2006): 55-62. <https://doi.org/10.1017/S1355771806000082>.
- Keller, Damián, y Leonardo Feichas. "Ecocompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Everyday Sounds: Creative Semantic Anchoring". *Leonardo* 51, nro. 2 (2018): 195-196. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01526.
- Keller, Damián, Luciano Vargas Flores, Marcelo Soares Pimenta, Ariadna Capasso, y Patricia Tinajero. "Convergent Trends Toward Ubiquitous Music". *Journal of New Music Research* 40, nro. 3 (2011): 265-276. <https://doi.org/10.1080/09298215.2011.594514>.
- Keller, Damián, y Victor Lazzarini. "Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music". *Organised Sound* 22, nro. 1 (2017): 61-72. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000340>.
- . "Theoretical Approaches to Musical Creativity: The Ubimus Perspective". *Musica Theorica* 2, nro. 1 (2017): 1-53. <https://doi.org/10.52930/mt.v2i1.33>.
- Keller, Damián, Víctor Lazzarini, y Marcelo Soares Pimenta. *Ubiquitous Music*. Berlín y Heidelberg: Springer, 2014.
- Keller, Damián, y Maria Helena de Lima. "Supporting Everyday Creativity in Ubiquitous Music Making". En *Trends in Music Information Seeking, Behavior, and Retrieval for Creativity*, ed. Petros Kostagiolas, Konstantina Martzoukou y Charilaos Lavranos. Vancouver: IGI Global Press, 2016.

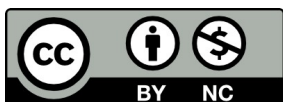
- <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-0270-8.ch005>.
- Keller, Damián, Marcello Messina, y Francisco Z. Oliveira. “Second Wave Ubiquitous Music”. *Journal of Digital Media & Interaction* 3, nro. 5 (2020): 5-20.
- Keller, Damian, Nuno Otero, Victor Lazzarini, Marcelo Soares Pimenta, Maria Helena de Lima, Marcelo Johann, y Leandro L. Costalonga. “Relational Properties in Interaction Aesthetics: The Ubiquitous Music Turn”. En *Proceedings of the Electronic Visualisation and the Arts Conference (EVA 2014)*, editado por Kia Ng, Jonathan P. Bowen, Sarah McDaid. Londres, 2014.
<https://doi.org/10.14236/ewic/eva2014.49>.
- Keller, Damián, Ivan Simurra, Marcello Messina, Tânia Neiva, Sebastián Tedesco, y Bruno Mesz. “Domestic ubimus”. *EAI Endorsed Transactions on Creative Technologies* 9, nro. 30 (2022). DOI: 10.4108/eai.22-2-2022.173493. Kramann, Guid. “Of renouncing to do something grandiose”. En *Proceedings of the Ubiquitous Music Workshop* (Porto Seguro BA, 2020).
- Maier, Martin, Mahfuzulhoq Chowdhury, Bhaskar Prasad Rimal y Dung Pham Van. “The Tactile Internet: Vision, Recent Progress, and Open Challenges”. *IEEE Communications Magazine* 54, nro. 5 (2016).
<https://doi.org/10.1109/MCOM.2016.7470948>.
- Messina, Marcello. “107 Days and Counting...”. *Portal (Australia)* 17, nros. 1-2 (2020): 104.-109. <https://doi.org/10.5130/pjmis.v17i1-2.7412>.
- Messina, Marcello y Luzilei Aliel. “Ntrallazzu 4: a cycle of pieces for extractable parts, live scores and electronics”. En *Ubiquitous Music Workshop*. São João del Rei: MG, 2018.
- Messina, Marcello y Luzilei Aliel. “Ubiquitous music, gelassenheit and the metaphysics of presence: Hijacking the live score piece ntrallazzu 4”. En *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, 685-695. Marsella, 2019.
- Messina, Marcello, y Leonardo Feichas. “Interactivity/interpassivity and presence/absence in the Ntrallazzu cycle”. En *Proceedings of the 10th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2020)*. *g-ubimus*, ed. Ariane Stolfi, Leandro Costalonga, Marcello Messina, Damián Keller y Luzilei Aliel, 84-96. Porto seguro, 2020..
- Messina, Marcello, y Carlos Mario Gómez Mejía. “Contracapás for remote double bass and effects: Creative Semantic Anchoring, Corpus Linguistics and Remote Interaction”. En *Proceedings of the 10th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2020)*. *g-ubimus*, ed. Ariane Stolfi, Leandro Costalonga, Marcello Messina, Damián Keller, Luzilei Aliel, 173-174. Porto seguro, 2020..
- Messina, Marcello, João Svidzinski, Deivid de Menezes Bezerra, y David Ferreira da Costa. “Live Patching and Remote Interaction: A Practice-Based, Intercontinental Approach to Kiwi”. En *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, ed. Mitsuko Aramaki, Olivier Derrien, Richard Kronland-Martinet y Sølvi Ystad, 696-703. Marsella, 2019.
- Miletto, Evandro Manara, Marcelo Soares Pimenta, François Bouchet, Jean Paul Sansonnet, y Damián Keller. “Principles for Music Creation by Novices in Networked Music Environments”. *Journal of New Music Research* 40, nro. 3 (2011): 205-216. <https://doi.org/10.1080/09298215.2011.603832>.

- Nance, Richard Wesley. "Compositional explorations of plastic sound". Tesis de doctorado, Montfort University, 2007.
- Pericin, Fernando Histoni y Lynn Carone. "Lugares em trânsito: do espaço público ao privado, do preconceito à empatia. Deslocamentos do afeto...". En *Anais do VIII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas*, 326-338. Valencia, 2021.
- Pimenta, Marcelo S., Luciano V. Flores, Ariadna Capasso, Patricia Tinajero, y Damian Keller. "Ubiquitous Music: Concept and Metaphors". En *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music*, ed. Flavio Miranda de Farias, Marcelo Queiroz y Damián Keller, 139-150. Recife: PE, 2009.
- Puckette, Miller. "The patcher". En: *Proceedings of the 1986 International Computer Music Conference. San Francisco*, 420-429. Computer Music Association, 1988.
- Ribeiro Netto, Luan Casthologe, Amanda Oliosi, Ariane Mateus, Leandro Costalonga, Daniel Coura. "Memory Tree: Multimedia Interactive Installation". En *Proceedings of the XV Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2015)*, 76-82. Campinas, SP, 2015.
- Santos, Milton. *Por Uma Outra Globalização*. Río de Janeiro: Record, 2011.
- Simurra, Ivan, Marcello Messina, Luzilei Aliel y Damián Keller. "Radical Creative Semantic Anchoring: Creative-Action Metaphors and Timbral Interaction". *Organised Sound* 28, nro. 1 (en prensa).
- Stolfi, Ariane, Alessia Milo, y Mathieu Barthet. "Playsound. space: Improvising in the browser with semantic sound objects". *Journal of New Music Research* 48, nro. 4 (2019): 366-384.
- Turchet, Luca, y Mathieu Barthet. "An Internet of Musical Things Architecture for Performers-Audience Tactile Interactions". En *Dmrn+12: Digital Music Research Network One-Day Workshop 2017*, ed. Panos Kudumakis y Mark Sandler, 10. Londres, 2017.
- Turchet, Luca, Carlo Fischione, Georg Essl, Damian Keller, y Mathieu Barthet. "Internet of Musical Things: Vision and Challenges". *IEEE Access* 6 (2018): 61994-62017. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2018.2872625>.
- Varela, Francisco J. "Whence Perceptual Meaning? A Cartography of Current Ideas". En *Understanding Origins*, ed. Jean-Pierre Varela, Francisco J. Dupuy, 235-263. Dordrecht: Springer, 1992. https://doi.org/10.1007/978-94-015-8054-0_13.
- Zawacki, Lucas Fialho, y Marcelo de Oliveira Johann. "Analogue Audio Recording Using Remote Servers". En *Ubiquitous Music*, ed. Damián Keller, Víctor Lazzarini y Marcelo Pimenta, 83-107. Cham: Springer, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-319-11152-0_5.

“No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”. Miradas cruzadas sobre la música en Francia (2020-2022)

**Cécile Prévost-Thomas
Luc Robène
Solveig Serre**

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 119-137
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

**“No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”.
Miradas cruzadas sobre la música en Francia (2020-2022)**

Desde marzo de 2020, la pandemia de Covid-19 ha tenido un impacto considerable en las prácticas artísticas en Francia, en particular en las *performing arts* y en las condiciones de ejercicio de la profesión de músico. Nuestra investigación analiza estos cambios en relación con los sistemas de restricción, los recursos generados por esta crisis y las cuestiones que están en juego en estas transformaciones. Propone una primera tipología de las prácticas musicales estudiadas, identifica las principales tendencias significativas y propone proyecciones realistas para imaginar el mundo musical del “después”.

Palabras clave: pandemia, Covid-19, prácticas musicales, Francia

**"There is no surer way to drive off Covid than to sing it".
Intersected views on music in France (2020-2022)**

Since March 2020, the Covid-19 pandemic has had a huge impact on artistic practices in France, in particular on the performing arts and on the working conditions of professional musicians. Our research analyzes these changes in relation to the systems of coercion, the resources generated by this crisis and the issues that are at stake in these transformations. It proposes a first typology that allows us to give meaning to the musical practices surveyed. It identifies the main significant trends and proposes realistic projections that allow us to foresee the musical world of “the day after”.

Keywords: pandemic, Covid-19, musical practices, France

En marzo de 2020, la epidemia de Covid-19 golpea al mundo produciendo una fuerte conmoción. El 31 de enero de 2020, apenas un mes antes, nos reunimos en la Escuela de Rock Barbey (Bordeaux), en el marco de nuestro proyecto de investigación dedicado a la historia de la escena punk en Francia, con más de setecientas personas abarrotadas como cebollas para la Release Party del grupo punk bordelés Strychnine. El martes 3 de marzo, vamos al Trianon para ver a Cyril Mokaiesh. Notamos un ambiente extraño, teñido de ansiedad. El jueves 12 de marzo, asistimos a una fiesta de inauguración organizada por el holding Combat (Nova, Les Inrocks, Rock-en-Seine), uno de nuestros socios de trabajo, en sus nuevos locales. A las 20:00 horas, nos aislamos con otras pocas personas para escuchar al presidente de la República francesa, Emmanuel Macron, que a continuación anuncia el cierre de escuelas y universidades, así como la prohibición de reuniones de más de cien personas para ese fin de semana. Entendemos que la fiesta ha terminado. Es un eufemismo decir que no es un buen momento para organizar una jornada de estudio sobre la escena punk en Auvergne al día siguiente en Clermont-Ferrand. Mientras el Primer Ministro Edouard Philippe anuncia el cierre de todos los lugares públicos “no esenciales” a partir de la medianoche del sábado, el apoyo incondicional de Frédéric, gerente del local Le Tremplin, permite mantener la velada, con un aforo limitado a cien personas, la celebración del que fue sin duda uno de los últimos conciertos en directo en Francia del “mundo de antes”. Al final de la velada, todos están shockeados, y Frédéric, visiblemente emocionado, nos confía sus sentimientos: “Hubo un 13 de noviembre de 2015,¹ ahora también habrá un 14 de marzo de 2020.

Introducción: cuando la actualidad interfiere en la investigación

En marzo de 2020, en todo el mundo, por razones probablemente muy diferentes pero simultáneas, los poderes públicos, para luchar contra la pandemia, adoptaron medidas de urgencia (confinamiento, toques de queda, distanciamiento social, gestos de barrera) que, al poner bajo control el espacio público y las libertades individuales, tuvieron importantes consecuencias para la convivencia y la vida en común. Los historiadores de las epidemias han demostrado claramente que la pandemia de Covid-19 no fue excepcional ni por su escala, ni por su distribución mundial, ni por su letalidad, ni por su impacto demográfico (5 millones de muertos contabilizados al 2 de noviembre de 2021), pero sí fue inédita por su dimensión mundial, su cobertura mediática, la

¹ Fecha de los atentados islamistas cometidos en París en la sala Le Bataclan y una serie de bares del este de la capital, con un saldo de 131 muertos y numerosos heridos (N. de T.).

magnitud de la acción pública que provocó y los recursos que se le asignaron.² Destacan sobre todo la importancia que se da a las cuestiones de salud y a la “vida desnuda” — este tema de la “vida desnuda” fue además objeto de una película dirigida por Antoine Agata y encargada por el “escenario virtual” de la Ópera de París — en detrimento de cualquier otra consideración, descartando de entrada todos los beneficios que una sociedad en crisis puede obtener de las prácticas que propician la conexión, la alegría, la emoción, la liberación de tensiones y el “bienestar físico, mental y social” (definición de salud según el Artículo 1 de la Constitución de la OMS).³

Nuestra decisión de centrarnos en las experiencias musicales en tiempos de Covid nació de las nuevas perspectivas que la aparición de esta pandemia implicó científica y culturalmente. Desde junio de 2013, cuando nos conocimos en un simposio dedicado a la historia social del rock, compartimos afinidades humanas y profesionales debido a nuestro interés por la música y la proximidad de nuestros enfoques, objetos, campos y métodos, así como nuestra actividad en el medio musical. La pandemia de Covid-19, al alterar profundamente nuestro trabajo actual, ha dado lugar simétricamente a nuevos horizontes de investigación. Nos reunió en torno a elementos concretos (los primeros datos y testimonios recogidos a través de la monitorización de las redes sociales), intercambios de puntos de vista y cuestiones esenciales que parecían emerger día tras día, anuncio tras anuncio, y que compartíamos con los numerosos actores que representan la diversidad del mundo de la música, todas las estéticas combinadas, con los que habíamos forjado vínculos de larga duración durante nuestra investigación anterior.

¿Qué consecuencias tiene la crisis sanitaria para los músicos y su público? ¿Qué respuestas han ofrecido los poderes públicos y la sociedad civil al sector musical, a pesar de que la música que reúne a la gente y crea potencialmente las condiciones de un riesgo para la salud puede parecer una práctica perturbadora dentro del espacio público? ¿De qué manera ha cobrado sentido la música ante la difusión de la enfermedad? ¿Qué lugar ocupa en una sociedad en la que la ausencia de vínculos sociales se está convirtiendo en la norma? ¿Qué recursos musicales movilizan los artistas, sus equipos, las estructuras que los apoyan y su público para adaptarse, resistir e innovar? ¿Qué conocimientos prácticos, profesionales y artísticos se desprenden de este periodo, en un momento en el que la cuestión del “mañana que canta” [*lendemains qui chantent*] se reactiva con la introducción del pasaporte sanitario (y luego de vacunación) y con el descenso de la

² Anne Rasmussen, “Le temps long des épidémies”, *Mouvements* 105, no. 1 (2021): 55-67.

³ Sobre el concepto de “vida desnuda” ver Giorgio Agamben, *Homo Sacer* (París: Seuil, 1997).

asistencia a los teatros observado desde septiembre de 2021, a pesar de la posibilidad de volver a los escenarios para la mayoría de los artistas?

En este contexto, nos pareció necesario y urgente que la música encontrara su lugar en el marco de una importante movilización internacional de la comunidad científica en humanidades y ciencias sociales comprometida con el estudio de los efectos de la crisis sanitaria.⁴ Esto resulta necesario si consideramos que la música es a la vez una huella del mundo, una fuerza capaz de expresar el cambio, y uno de los vectores esenciales de la relación entre el hombre y su entorno, y el hombre y su prójimo; urgente respecto a la relativa fragilidad y volatilidad de ciertos momentos de la vida musical. Así surgió la idea de un proyecto estructurador, a escala nacional, que se dedicara a las experiencias musicales en tiempos de Covid: una investigación interdisciplinaria y ciudadana capaz de cuestionar finamente, en tiempo real, el nuevo lugar de la música en vivo en una sociedad en crisis y de dotar a los actores profesionales, políticos y económicos, así como a los ciudadanos, de herramientas de análisis, de lectura y de toma de decisiones que les permitieran prever una lectura fina de la relación beneficio/riesgo ligada a la vida musical en tiempos de pandemia. Nuestro proyecto, titulado “MUSICOVID - La experiencia musical en tiempos de Covid: adaptarse, resistir, innovar”, ha sido presentado con éxito para su financiación a la Agencia Nacional de Investigación francesa (ANR) para el periodo 2022-2026. Aquí presentamos los primeros resultados.

1. La música que (sobre)vive

El contexto inédito del primer aislamiento que se impuso a todos los miembros de la sociedad a mediados de marzo de 2020 y que provocó una inesperada paralización de las dinámicas sociales normalmente generadas por la vida cotidiana, la vida activa y la circulación de los individuos ha obligado —una vez pasada la sensación de estupefacción— a los actores sociales a modificar sus hábitos y transformar sus actividades. Tanto en todos los sectores económicos como en nuestras relaciones sociales, los ritmos y las interacciones han cambiado. Nos hemos sumergido en una nueva relación con el mundo sin haberlo elegido. Esta primera observación conduce a la hipótesis general de que los actores sociales adoptan diferentes estrategias individuales, interindividuales o colectivas para superar el calvario de la crisis sanitaria: adaptándose, aceptan “ajustar” sus prácticas a las limitaciones de la situación; resistiendo, deciden

⁴ Marie Gaille y Philippe Terral (eds.), *Pandémie : Un fait social total* (Paris: CNRS Éditions, 2021).

“obstruir” los modelos represivos de un mundo imaginario, de acciones y de decisiones políticas que se les imponen; innovando, eligen o se ven obligados a “introducir algo nuevo en algo que está bien establecido”.⁵ Aplicada al mundo artístico y cultural, y más concretamente a la bulliciosa vida musical de Francia, esta hipótesis parece operativa para cuestionar las formas en que los actores (artistas, público, profesionales, aficionados, etc.) han vivido y atravesado este periodo a partir de sus experiencias.

Por tanto, el concepto de experiencia musical debe entenderse aquí en plural. Se expresa de diferentes maneras, a partir de la observación de las prácticas musicales y culturales, de las representaciones sociales asociadas al imaginario cultural, ya sea expresado por los propios actores, por las instituciones que los apoyan o, más ampliamente, por los poderes públicos. También se refiere a diferentes realidades en vista de la evolución constante de la situación y del marco jurídico (leyes, decretos y ordenanzas) establecido desde la ley n° 2020-290 del 23 de marzo de 2020: entre marzo de 2020 y enero de 2022, la población francesa experimentó tres periodos de confinamiento, varios periodos de cierre de los lugares que acogen al público, diferentes protocolos sanitarios que enmarcan las actividades habituales y los aforos que influyen en la asistencia a los lugares culturales. Las primeras investigaciones que realizamos en este marco se centraron en la expresión de prácticas específicamente musicales, que emanaban directamente de actividades artísticas principalmente profesionales. Así, sólo por parte de los músicos, pudimos delimitar una diversificación de actividades musicales divididas en seis categorías principales: creación de obras musicales ocasionales, realización de vídeos musicales, conciertos y actuaciones virtuales sin público, actuaciones musicales en nuevos lugares, manifestaciones y conciertos resistentes y, por último, movilizaciones artísticas.⁶ A partir de estas categorías, examinamos en qué medida la música es un objeto que permite/posibilita entender nuestro mundo sacudido por la crisis sanitaria.

1.1. La música como memoria

La diversidad de las formas expresivas elegidas por los artistas de este periodo atestigua su capacidad para absorber, digerir y traducir con su lenguaje (instrumental,

⁵ Las expresiones entre comillas se refieren a los significados propuestos por el Trésor de la *Langue française Informatisée* para las palabras *adaptación*, *resistencia* e *innovación*. Véase <http://atilf.atilf.fr/> [Consultado el 15 de enero de 2022].

⁶ Durante las próximas etapas de nuestra investigación cuestionaremos, entre prácticas, sentimientos y representaciones, las experiencias de aficionados, audiencias, instituciones musicales y autoridades públicas.

vocal, escénico) y su sensibilidad los caprichos de la actualidad, las costumbres de la época. Entre ellas, la creación de obras musicales de circunstancia es especialmente oportuna no sólo porque registra la actualidad del momento y se convierte así en guardián de la memoria, sino también porque perpetúa una larga tradición de la canción tradicional, cuna de nuestra cultura. Así, junto con los cuentos y leyendas populares, las canciones antiguas han sido a menudo la única prueba de epidemias o pandemias. Un ejemplo es *La Peste d'Elliant*, un lamento bretón de tradición oral (*gwerz*) que se remonta probablemente al siglo VI (De La Villemarqué, 1883), descrito a menudo como el “*blues* del pueblo bretón”, y que relata, en una sucesión de breves escenas, cómo llegó la peste a Elliant, un municipio del Finisterre. Aparte de su aspecto legendario, este lamento es interesante no solo porque atestigua un episodio de la peste que habría pasado por debajo del radar de los archivos más tradicionales, sino también porque arroja luz sobre el comportamiento y las sensibilidades de un territorio. También es fascinante constatar que *La Peste d'Elliant* no se canta nunca sin el añadido de una extraña leyenda que presenta a “una bella dama con un vestido blanco”, alegoría de la peste, y que dice: “¿Sabe usted ... cómo hicieron para que abandonara el país? Se le cantó. Al verse descubierta, huyó. No hay manera más segura de ahuyentar la peste que cantar sobre ella; así que, desde aquel día, no ha vuelto a aparecer”.⁷ ¿Y si la importante movilización de los artistas de hoy tuviera alguna resonancia con esta leyenda del fin de los tiempos?

Entre las obras de circunstancia vinculadas a la época que estamos viviendo, los representantes de la canción francesa han sido especialmente prolíficos. La canción *Corona Song* del popular cantante Renaud, hecha pública el 8 de julio de 2020 en las redes sociales, es interesante por cuanto relata muchas de las teorías conspirativas que agitaron a Francia al principio del primer confinamiento, ya sea sobre los orígenes de la pandemia: “Llegaste un día de la China / Volvé, y que te confinen ahí / En ese país se comen a los perros / los murciélagos, los pangolines”,⁸ o la supuesta eficacia de la hidroxiclороquina⁹: “Cuando pienso en el buen Doctor Raoult / Cagado por sus colegas celosos / Por los sabios y los poderosos / A los que les rompe las bolas perder plata”.¹⁰

En marzo de 2020, otros dos personajes populares, Calogero y Jean-Jacques

⁷ Théodore Hersant de La Villemarqué, “La Peste d'Elliant”, en *Barzaz Breiz* (París: Didier et Cie., 1883), 52-55.

⁸ “T’as débarqué un jour de Chine / Retournes-y, qu’on t’y confine / Dans ce pays on bouffe du chien / Des chauves-souris, du pangolin”.

⁹ En la primavera de 2020, el profesor Didier Raoult, del Instituto Hospitalario Universitario de Infecciones del Mediterráneo de Marsella, desató una controversia al sostener que la hidroxiclороquina (derivada de un fármaco contra la malaria) era un tratamiento seguro y eficaz contra el Covid-19.

¹⁰ “Quand j’pense au brave Docteur Raoult / Conchié par des confrères jaloux / Par des pontes, des sommités / Qui ont les boules de perdre du blé”.

Goldman, publicaron cada uno una nueva canción en las que describían el contexto de los inicios de la pandemia en Francia y sus consecuencias en nuestras vidas, que de repente se han vuelto confinadas. La grabación piano-voz realizada por el primero en su casa el 21 de marzo de 2020 comienza con estas palabras: “Hola a todos, como Uds. estoy confinado y he hecho una canción con un escritor llamado Bruno Gugliemi. La canción se llama *On fait comme si* [‘Hacemos como si’]”. Luego canta: “Es un silencio extraño el que viene de la calle / Como un domingo imprevisto / Un hombre canta allá en un balcón / Su vecino lo acompaña con el violín / Les decimos a los niños palabras que tranquilizan / Es como una aventura / Pegamos sus dibujos en la heladera / Apagamos los canales de noticias / Hacemos como si fuera sólo un juego / Hacemos como si / Hacemos como podemos”.¹¹ Calogero hace un retrato del momento y aborda “el día a día de cada uno: los balcones de resistencia, la gestión de los chicos, la presión de los medios de comunicación o la ausencia de contacto con los seres queridos. Todos estos temas son a la vez preocupantes por su situación de crisis, pero también tranquilizadores por las bellas pruebas de solidaridad que evocan”.

La misma semana y con el mismo principio (un vídeo minimalista grabado en casa y luego el mismo vídeo acompañado de fotos de personas que representan las distintas profesiones llamadas “esenciales”, que enumera y a las que rinde homenaje con esta canción), Jean-Jacques Goldman compartió su canción *Ils sauvent des vies* (“Salvan vidas”, con la melodía de su éxito de 1988 *Il changeait la vie*, “Él cambiaba la vida”). La letra comienza así: “Son padres y madres médicos, o camilleros / Ayudantes, enfermeras, guardias de seguridad / Tienen mil razones para quedarse confinados / Pero su propia razón para no rendirse / Nos dan tiempo, talento y corazón / Olvidando la fatiga, el miedo, las horas / Y lejos de los lindos discursos, de las grandes teorías / En su tarea cada día sin esperar siquiera un agradecimiento, salvan vidas”.¹²

1.2. La música como fuerza vital y factor de cohesión social

Más allá de los testimonios que dejan estos gestos artísticos, conviene recordar que, además de su alcance estético, las expresiones musicales han cumplido siempre una

¹¹ “C’est un drôle de silence qui vient de la rue / Comme un dimanche imprévu/Un homme chante là-bas sur un balcon / Sa voisine l’accompagne au violon/On dit aux enfants des mots qui rassurent / C’était comme une aventure / On a collé leurs dessins sur le frigo/On a éteint les chaînes d’infos / On fait comme si/Ce n’était qu’un jeu / On fait comme si / On fait comme on peut”.

¹² “C’est des pères et des mères docteurs, ou brancardiers / Aides-soignantes, infirmières, agents de sécurité / Ils ont mille raisons de rester confinés / Mais leur propre raison de ne pas laisser tomber / Ils nous donnent du temps, du talent et du cœur/Oubliant la fatigue, la peur, les heures / Et loin des beaux discours, des grandes théories / À leur tâche chaque jour sans même attendre un merci, / Ils sauvent des vies”.

pluralidad de funciones sociales que contribuyen útilmente a la cohesión de las sociedades. Así, la música en todas sus formas es un arte colectivo que, probablemente mejor que cualquier otro, puede unir a las personas, emocionarlas, generar alegría, movimiento, compartir y bailar, y por tanto, aportar beneficios reales o supuestos a los individuos.

Un ejemplo especialmente interesante es el de la epidemia de cólera que asoló Francia en 1832 y que se cobró 100.000 víctimas, de las cuales casi 18.500 pertenecían a la capital. A pesar del carácter altamente contagioso y fulminante de la enfermedad, el periódico *Le Figaro* informaba que al cierre de la temporada teatral, “a pesar de los siniestros rumores de contagio, de insalubridad y de epidemia, los fervientes *dilettanti* no podían resistir el encanto de los nombres de Rubini y Lablache, la doble atracción de las óperas de Pirata y Prova: la sala [Favart] estaba llena el sábado pasado”, un afán que se justifica, según el cronista, por “la necesidad de escapar, mediante distracciones, de las preocupaciones tristes”.¹³ Esta pulsión de vida se hace eco, casi dos siglos después, de la “necesidad irrenunciable” y del “profundo deseo de dejarse llevar” por la música y la fiesta, invocados en su defensa por el organizador de la fiesta *rave* clandestina de Lieuron, en Ille-et-Vilaine, el 31 de diciembre de 2020, que había reunido de modo doblemente ilegal —una *rave* en tiempos de confinamiento— durante tres días a más de 2.500 personas.¹⁴

También merecen clasificarse en esta categoría las intervenciones públicas, compuestas por palabras y canciones, y producidas mediante la técnica del *flashmob*, del autor-cantante Kaddour Hadadi, más conocido bajo el seudónimo de HK, así como su captación y reproducción en forma de vídeos. A mediados de diciembre de 2020, justo después de que se levantara el segundo confinamiento, el hilo conductor de sus apariciones en el espacio público giró en torno a la canción *Danser encore* (“Seguir bailando”), que denuncia el autoritarismo de las medidas adoptadas en el contexto sanitario (“Cada medida coercitiva disminuye nuestra confianza / Son tan insistentes / que confinan nuestra conciencia”) pero que, sobre todo, reclama encuentros en el espacio público para que los ciudadanos redescubran juntos el gusto por la vida y renueven el vínculo social debilitado por la pandemia. Esta obra coral, que invita a la gente a reunirse para cantar y bailar, ha tenido un éxito sin precedentes y constituye el núcleo de la gira de *flashmobs* improvisada por HK y su equipo en los cuatro rincones de Francia: desde las plazas de los pueblos hasta los centros de las ciudades, pasando por los vestíbulos de

¹³ *Le Figaro*, 3 de abril 1832.

¹⁴ Laurent Telo y Eric Collier, “Après la free-party de Lieuron, voyage au centre de la rave”, en *Le Monde*, 17 de febrero 2021, https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/02/17/apres-la-free-party-de-lieuron-voyage-au-centre-de-la-rave_6070215_3224.html [Consultado el 15 de enero 2022].

las estaciones parisinas, como la Gare du Nord de París el 4 de marzo de 2021, en un periodo sin confinamiento pero aún sometido a una alta vigilancia sanitaria. El entusiasmo popular por esta iniciativa y el cansancio provocado por el anuncio del tercer encierro parcial que prolongó el cierre de los lugares culturales a partir del 3 de abril de 2021, llevó a HK a publicar un largo texto el jueves 15 de abril en su página de Facebook:

[Se trata de] presentar un aviso de *Flashmob* General en toda Francia para este sábado a mediodía en punto [sábado 17 de abril] (renovable para el sábado siguiente). La idea es sencilla: que todos nos pongamos a cantar esa canción [*Danser encore*] que tanto nos gusta al mismo tiempo. Con o sin instrumentos, dependiendo de las realidades locales, ¡porque incluso a capella puede ser muy bonito! Nuestro sueño: para ver florecer al mismo tiempo pequeños *flashmobs* alegres y bucólicos en nuestros mercados, nuestras plazas, frente a nuestros teatros, o más discretamente en nuestros parques, bajo los quioscos, e incluso en balcones y ventanas; respetando las normas sanitarias, porque la idea no es ser multado ni crear la más mínima tensión o división, sino compartir un momento de alegría y sonrisas, porque sí, afirmamos que los “momentos de convivencia” deben ser compartidos por todos y al aire libre (y no a escondidas por la noche en los ministerios). Nos vemos el sábado a mediodía.¹⁵

Las concentraciones se realizaron, a partir del sábado 17 de abril, en distintos puntos de encuentro. La primera se previó en la plaza del Odeón de París (frente al teatro ocupado desde el 4 de marzo por trabajadores de la cultura), la del 25 de abril en Rouen, el 8 de mayo en Angers, el 20 de mayo en Carhaix, el 29 de mayo en Martigues, etc. Gracias a la viralidad de las redes sociales, *Danser encore* también dio lugar a versiones realizadas en Alemania, Togo, Montréal, Isla de la Reunión, Colombia y otros centros, respondiendo así a la necesidad del género humano de comunicarse para existir.

En otro registro y a escala de un solo territorio, Arnaud Méthivier (conocido como Nano), “artista experimental, imaginador artístico, aventurero, vendedor de cultura, facilitador de encuentros humanos y creador de emociones”, como él mismo se define, trabaja en la región de Orléans a bordo de La Paillotte, un espacio cultural al aire libre “construido en torno a una ecología de la cultura artística”. Allí, al son de su acordeón, ofrece en su cuenta de Facebook a principios de 2022, un vídeo que da fe de las 116 propuestas artísticas, mezclando creaciones y experiencias sonoras poéticas, plásticas, teatrales, musicales y colectivas, que ha conseguido reunir y mantener a pesar

¹⁵ Ibid.

de la crisis en 2021, decidido a expresarse más que nunca mostrando públicamente su visión del gesto artístico: “Para mí, el artista es el que cuestiona el mundo que le rodea en un impulso de deseo de vida”.

1.3. La música como factor de riesgo

Durante la pandemia, la música en vivo pudo haber sido percibida como un obstáculo para controlar o mejorar la situación sanitaria. La experiencia musical entraba así en tensión con las medidas reglamentarias, ya sea el cierre de las salas de conciertos, la prohibición de transportar equipos de sonido, las recomendaciones sobre la peligrosidad de un determinado instrumento en materia de contagio, etc. Esta tensión no es nueva en términos históricos: mucho antes del cierre de los teatros en tiempos de Covid (presentado por el mundo de la música como algo sin precedentes), los *capitouls* de Toulouse (administradores comunales), en 1720, mientras la peste hacía estragos, “prohibieron a la Corte continuar las representaciones de la Ópera, y todos los demás espectáculos, incluso todos los bailes y las danzas, y a todos los violinistas, estar presentes allí, y tocar durante este tiempo calamitoso, bajo pena de castigo corporal”.

A menudo descrita como un “lugar de contagio” privilegiado o potencial, la música en vivo fue así inmediatamente aprehendida como un factor de riesgo, ya sea desde el ángulo del biopoder (establecer restricciones para salvar a la sociedad del contagio) o de la moral (la música que despierta la alegría puede ser percibida como fuera de lugar en tiempos de crisis y sufrimiento). Estas representaciones, que combinan la peligrosidad fantaseada de la experiencia musical con juicios de intenciones sobre la supuesta irresponsabilidad de los músicos y de su público con respecto al interés general, suscitan a su vez un poderoso sentimiento de injusticia entre los músicos y su público. Por ejemplo, tras los anuncios de Jean Castex del 27 de diciembre de 2021 introduciendo un aforo de 2.000 personas en lugares públicos, con la excepción de “el culto religioso y las actividades políticas electorales [sujetas a] disposiciones más específicas en la ley constitucional”, los artistas se levantan en armas. Siguiendo el ejemplo del artista Grand Corps Malade, que declara al día siguiente que “la gira continúa en 2022, por eso soy candidato a las elecciones presidenciales”, Julien Doré publica en Instagram un cartel de su gira en el que la palabra “concierto” se sustituye por “reunión”, y Damien Saez pone en su plataforma Culture Contre-Culture unas líneas indignadas:

Cultura sacrificada, pero reuniones políticas barra libre... Oscura degeneración de una humanidad perdida. Los conciertos son más importantes que las reuniones.

¿Por qué? Porque Bárbara durante cinco minutos vale por millones como Uds durante una eternidad.

1.4. La música como examen crítico del poder

Los periodos de crisis como los que vivimos hoy en día también son propicios para el descubrimiento o la reapropiación de modos de expresión como los de elusión, desvío o parodia. La música se convierte entonces en un contrapoder frente al peso de las instituciones, al discurso de los expertos y, más ampliamente, a todo lo que constriñe. Evidentemente, estos fenómenos no son nuevos a los ojos de la historia, tanto si pensamos en “El Roman de Fauvel”, una obra coral tardomedieval que critica ardiente y maliciosamente a la Iglesia y a la sociedad de principios del siglo XVI, como en los bares clandestinos que florecieron en los años de 1920 en Estados Unidos y que ofrecían a una selecta clientela veladas prohibidas animadas por conciertos de influencia afroamericana; o incluso en los bailes clandestinos durante la Ocupación, en una época en la que los organizadores y los músicos se exponían a penas de cárcel. Este último ejemplo recuerda a las más recientes (enero de 2022) prácticas clandestinas pagas que reúnen a cientos de jóvenes adultos en elegantes pisos privados del oeste de París, ante el cierre de discotecas desde diciembre de 2021. Si bien estas últimas prácticas ilustran, entre músicos y público, estrategias de evasión o desviación, en los dos últimos años ha resurgido en gran medida una práctica específicamente musical: la de la parodia.

Un mes antes de que se instalara en Francia, la epidemia de coronavirus despertó la curiosidad del cantante radiofónico Frédéric Fromet, que cantó “Le Corona(virus)” en las ondas de France Inter el 14 de febrero de 2020, como una nueva noticia de China. Cantó “Le Corona(virus)” con la melodía de la canción “Pandi-Panda” de la popular cantante Chantal Goya: “El Corona pequeño virus de China / El Corona bien hecho para los chinos / El Corona qué quilombo imaginate / Si el Corona fuese galo, pequeño virus chino” (“Le Corona petit virus de Chine / Le Corona bien fait pour les chinois / Le Corona le bordel imagine / Le Corona si tu étais gaulois, petit virus chinois”). Con ello, Fromet sentó las bases del género de la parodia, que se convertiría en uno de los medios de expresión musical más utilizados durante dos años de crisis sanitaria.

Herederio de una tradición de canciones que se institucionalizó a partir del siglo XVIII con el desarrollo de las sociedades de canto, de las cuales las más famosas en París fueron “Le Caveau” (1731), “La Goguette” (1813) y “La Lice chansonnière” (1831), el género de la parodia interpretada sobre timbres (melodías conocidas de obras preexistentes) se denomina *goguette*, término derivado de “*gogue*”, atestiguado ya en el

siglo XIII, que significa “bombardeo, broma”. A partir de 1815, la *goguette* se utilizó para designar tanto los lugares donde se cantaba, como el género paródico que se cantaba en esos lugares.¹⁶ Reconocidas paulatinamente como un lugar privilegiado de expresión de la clase obrera, las *goguettes* tienen desde entonces la doble función de entretener al tiempo que expresan una crítica social y política más o menos pronunciada. Siguiendo a Frédéric Fromet, que desde febrero de 2020 ha compuesto una veintena de canciones relacionadas con la crisis sanitaria —las últimas de las cuales son “Delta” (25 de junio de 2021), “Le test” (3 de septiembre de 2021), “Putano de Omicron” (3 de diciembre de 2021), “Coronavirus Story” (10 de diciembre de 2021), “Noël tout seul” (17 de diciembre de 2021)—, otros artistas como Patrice Mercier con sus “Mélodies chroniques”, o “Les Goguettes” (como trío pero con cuatro miembros), cuya actividad fue anterior a la crisis sanitaria, pudieron, gracias a la duración de la pandemia y a los debates que provocó, beneficiarse de una gran audiencia en las redes sociales gracias a sus producciones de *goguettes* muy inventivas. Por ejemplo, el videoclip de “T’as voulu voir le salon” (“Querías ver el salón”) subido a Youtube el 21 de abril de 2020 por Les Goguettes e interpretado con la melodía de “Vesoul” de Jacques Brel fue visto por más de 5 millones de personas.

1.5. La música como campo pedagógico y didáctico

Como medio de expresión y herramienta de comunicación, la música puede considerarse un vehículo para alertar sobre los peligros de las enfermedades o movilizar a la población para prevenir nuevas infecciones. La música es, pues, un facilitador, un vector de prescripciones y buenas prácticas sanitarias. Así, en el periodo de la pandemia han reaparecido las canciones de prevención que utilizan técnicas pedagógicas probadas desde hace tiempo en el contexto del sida o el virus de Ébola. Una de ellas es la canción “Corona Minus” del cantante infantil Aldebert —cuya esposa es médica de cabecera—, en colaboración con el Ministerio de Educación, el Ministerio de Cultura y Sony Music, que explica a los niños los gestos de barrera: “Lavate las dos manos durante medio minuto / En el recreo procurá evitar las discusiones / Mantené con todos tus amigos / Un metro de distancia, dice la ciencia, y todo irá bien”.¹⁷

Esta concepción pedagógica y didáctica también puede reflejar una necesidad del mundo médico, como lo demuestra el llamamiento a transformar las representaciones

¹⁶ Pierre Brochon, *La chanson française, Béranger et son temps* (París: Éditions sociales, 1956).

¹⁷ “Lavez-vous les deux mains une demi-minute / En récré prenez soin d’éviter les disputes / Respectez la distance avec tous les copains / D’un mètre dit la science, et puis tout ira bien”.

negativas de la vacuna (“Des people au chevet d’Astra Zeneca”, en *Le Parisien*, 23 de abril de 2021) o, de forma más general, a tratar de asociar cultura y cuidado: “Demos más espacio a una representación de la pandemia menos preocupante” (“Piqué au vif”, en *Libération*, 22 de abril de 2021). Por último, puede ponerse al servicio de la investigación, cuando la música se convierte en el terreno privilegiado de las pruebas destinadas a evaluar los riesgos de contagio y la peligrosidad de los dispositivos musicales en vivo. Un buen ejemplo es el concierto de prueba del emblemático grupo de rock de los años 80 Indochine, organizado conjuntamente por la Assistance publique — Hôpitaux de Paris en colaboración con el Prodiss, el sindicato nacional de productores y difusores de festivales y salas de espectáculos musicales—, cuando el 29 de mayo de 2021 en el Accor Arena (una sala parisina de gran capacidad) asistieron 5.000 personas con barbijos que previamente habían sido testeadas con resultado negativo. Fue un “experimento absolutamente extraordinario ... realizado de forma muy científica y rigurosa, para poder sacar conclusiones”, dijo la ministra de Cultura, Roselyne Bachelot.

1.6. Transformación de las representaciones

Al igual que otras formas artísticas, la música contribuye a construir y desarrollar nuestros sistemas de referencia cultural y nuestras representaciones. Las transformaciones provocadas por los procesos de creación pueden verse en el contenido de las obras (texto, musicalidad, poética y significado de una canción que expresa este cambio) y posiblemente en el contenedor: un tipo específico de forma musical — canción, lamento, blues, misa, etc.— o de práctica —tocar o cantar de tal o cual manera, en tal o cual lugar, o con motivo de tal o cual evento, incluidos los funerales—. ¹⁸ El marco de restricción que establece el ecosistema musical debido a la pandemia puede llevar a los actores a transformar sus representaciones y el significado que dan a sus prácticas, lo que lleva a un cambio más o menos radical en su experiencia musical. En este sentido, ya podemos destacar —a partir del seguimiento que hemos realizado desde el inicio de la crisis sanitaria sobre la creación de nuevas canciones francesas o el lanzamiento de discos de esta amplia familia estética— que este periodo singular de nuestra historia contemporánea es propicio para la construcción de nuevos imaginarios.

Más allá de los temas ya mencionados, el poder liberador o emancipador de la música queda bien ilustrado por las obras marcadas por los mensajes de esperanza y concienciación de los artistas del panorama musical francés actual (“Après la pluie”,

¹⁸ Cécile Prévost-Thomas, “La mort et le deuil au prisme de la chanson”, en *Chanson: du collectif à l’intime*, ed. Joël Joly (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016), 127-146,

Zazie; “Le jour d'après” y “Après le déluge”, Cyril Mokaiesh; “Crois au Printemps”, M.; “Monde nouveau” y “Cristaux liquides”, Feu Chatterton), y es un ejemplo de una categoría de análisis suplementaria, como hemos mostrado en otro lugar hablando de canciones que rinden homenaje a las víctimas de los atentados que golpearon a Francia entre 2015 y 2016.¹⁹ Ello permite estudiar las formas en que la música transforma las representaciones de la enfermedad y actúa potencialmente en el marco del ecosistema considerado.

2. La música que viene

Aunque todavía es demasiado pronto para sacar conclusiones definitivas sobre una pandemia que aún no ha terminado, los primeros resultados de nuestra investigación permiten esbozar las principales tendencias de lo que podría ser la vida musical del “nuevo mundo”, y dar pie a una primera reflexión sobre el papel que puede desempeñar la música tanto para comprender la crisis como para gestionar mejor posibles crisis futuras.

De hecho, es muy probable que, tras la pandemia, “la música que viene” esté marcada en un futuro próximo por varias tendencias importantes que afectan a las artes escénicas y sus dispositivos, a las relaciones entre los artistas y su público, al lugar y el papel de las instituciones y los poderes públicos, y a las formas en que las personas se adentran en la música para experimentarla, inspirarse en ella y darle vida, con o contra las instituciones. Si algunas de estas tendencias se estaban gestando antes de la pandemia, es posible que se hayan visto reforzadas por los sistemas de limitaciones y/u oportunidades derivadas de los episodios que han marcado los dos últimos años.

El primero de ellos es el riesgo de un “espectáculo en vivo sin vida”. El confinamiento y la consiguiente penetración de las tecnologías digitales han transformado considerablemente las prácticas en vivo. Los artistas han participado en gran medida en este movimiento inventando mil maneras de no desaparecer, sin medir necesariamente las consecuencias que esta “continuidad de los servicios artísticos” podría tener para el futuro. Durante los periodos de confinamiento o de toque de queda, muchos han sucumbido a la transmisión en directo de conciertos, ya sea pagos —M. Pokora, Jenifer, Gims, Hypno2e, por nombrar algunos— o gratuitos. Si bien estas prácticas, que podríamos calificar de “netflixización” de los espectáculos, han tenido la ventaja de satisfacer la necesidad de música de un público privado de espectáculos en vivo y, en cierta medida, de ampliar la audiencia de los artistas, también han contribuido a la desafección del público por los teatros.

¹⁹ Cécile Prévost-Thomas, “Quand novembre allume ses bougies, le monde chante encore”, *Contemporary French and Francophone Studies* 24 (Sept. 2020): 457-466.

Tras la emoción de su reapertura, el público prefería quedarse en casa para ver las grabaciones en la intimidad y el calor de su hogar, o con amigos con una copa en la mano (algo que hoy ya no se permite en los cines). ¿Acaso ha llegado la era del concierto a la carta mediante un *juke-box* virtual, en la que el público selecciona *online* lo que el artista va a tocar en directo? En estas condiciones, y paradójicamente, la distancia se ha convertido en un nuevo vínculo socio-artístico. La ausencia física del otro ya no parece ser un obstáculo para que la representación se lleve a cabo. La desaparición de cualquier intimidad o contacto, impuesta por ley (distanciamiento social, gestos de barrera, uso de máscaras), afecta directamente a la *copresencia* de artistas y público, llevando a la desaparición de ciertas prácticas emblemáticas y socializadoras de la música en vivo (pogo, *mosh*, bailes, etc.). No se equivocó el popular cantante Cali, cuando el 2 de octubre de 2020 en el Théâtre de la Ville hizo la mímica de un *slam* en una sala sentada y enmascarada que no estaba muy llena, a pesar de que el espectáculo era gratuito, simulando ser llevado por un público que a su vez prolongaba su gesto, imitando su regreso al escenario.

A su vez, esta situación sella la cancelación de los conciertos que se basan en un comportamiento de contacto corporal. La petición “Les concerts assis ça ne tient pas debout”, lanzada por la FEDELIMA (Federación de salas de música actual) en junio de 2021 (luego relanzada en diciembre con la fórmula “ça ne tient pas debout”) lo ilustra bien: “Queremos sudor, música, baile y risas”. La petición señala de paso la falta de coherencia entre las decisiones de los poderes públicos y las conclusiones del concierto de prueba de Indochina (“Podemos concluir que no hemos desencadenado un brote epidémico en este concierto”, declaró la profesora de medicina Constance Delaugerre). En este nuevo “paradigma de la distancia”, ¿la ausencia del otro puede aspirar a formar parte de una nueva estrategia económica para llegar a nuevos mercados? El espectáculo del célebre cantante Michel Polnareff, titulado Polnarêve y programado en el teatro Palace entre el 5 de mayo de 2022 y el 1 de marzo de 2023, es un buen ejemplo: “Será un espectáculo de vanguardia, un concierto del mundo de después ... A veces se hará con su presencia, a veces sin ella, ... en un marco inmersivo”.

La segunda tendencia es la dispersión de las competencias y la prevalencia de la necesidad de adaptarse para sobrevivir. En el contexto de la pandemia, los artistas se han visto a menudo obligados a desviarse de su proyecto original para adaptarlo a diferentes formas o formatos. Así, algunos grupos han tenido que reconfigurar su estética para adaptarla a las diferentes limitaciones de su actividad musical (escritura, creación,

distribución). Es el caso, por ejemplo, del grupo de punk-rock The Hyènes, que publicó un álbum eléctrico, “Verdure”, en octubre de 2020, y luego cambió en septiembre de 2021, tras la prohibición del prefecto de la Gironde de utilizar equipos amplificados, a un repertorio acústico que no habían imaginado ni se habrían planteado en circunstancias normales, transformando sus propias representaciones musicales y construyendo otra identidad como músicos, para ellos mismos y a los ojos de su público. Esta estrategia aseguró la continuidad del grupo y les permitió estar en el cartel del espectáculo de reapertura de la sala de música Krakatoa en Mérignac, cerca de Bordeaux, el 6 de junio de 2020, cuando los locales aún estaban sujetos a la regla del público sentado. Algunos también han multiplicado los proyectos paralelos, creando grupos adicionales que les permiten tener una mayor flexibilidad de acción o reacción, y completar una intermitencia inicialmente comprometida por la crisis sanitaria. Si tomamos el caso de Les Hyènes, el cantante Vincent Bosler creó un segundo grupo, Zéro + Zéro, con un solo músico más, Don Rivaldo, adaptado a fórmulas más informales en las terrazas, en los bares, etc., mientras que el baterista Denis Barthe emprendió proyectos paralelos como “Le testament d'Aliénor”, una obra que mezclaba teatro y rock. Otros también pudieron aceptar actividades de subsistencia no artísticas a la espera de días mejores.

La tercera tendencia se refiere a la ampliación de las fracturas y desigualdades entre los músicos, que pueden ser de naturaleza económica y social. Así pues, parece que los músicos menos afectados por esta crisis son los que disponen de importantes recursos económicos y simbólicos que les permiten capitalizar su éxito, esperar días mejores y posponer los acontecimientos a largo plazo. Estos músicos, que forman parte de redes de producción y distribución que pueden tolerar una pausa más larga y una reprogramación flexible, probablemente invadan el ecosistema de los artistas independientes, incluidos los más modestos. De forma más subterránea, la división puede ser también política e ideológica. La fuertísima polarización de los músicos y del público en torno a las posiciones de rechazo o aceptación de las medidas políticas y médicas (la máscara, el pase sanitario y luego las vacunas) tendrá probablemente consecuencias en los próximos años, ya que ciertas identidades artísticas y profesionales se han construido en función de esta polarización. ¿Cuáles serán los sentimientos (y los resentimientos), a largo plazo, entre los que recordarán haber resistido radicalizándose, y los que habrán sido más pragmáticos, considerando que lo principal era asegurar la continuidad de sus actividades y proyectos?

La cuarta tendencia es la reducción de las perspectivas de movilidad, que ya se

cuestionaba antes de la pandemia por cuestiones ecológicas. La crisis mundial ha provocado un confinamiento local: ha tenido el efecto de dificultar considerablemente los viajes, cuando no de hacerlos imposibles. El ejemplo del grupo de metal Hypno5e, que abandonó su gira internacional prevista para el invierno de 2021-2022, al considerar que la relación entre la movilidad y las ganancias estimadas por las posibles cancelaciones era desfavorable, apoya esta hipótesis. ¿En qué medida esta reducción de la movilidad, que durará mientras dure la pandemia y según sus distintas variantes, afectará al comportamiento de los artistas a largo plazo?

La última tendencia, más difícil de medir, es la de la música situada entre la vigilancia y la resistencia. La crisis sanitaria y las limitaciones que ha generado han tendido a establecer como norma formatos musicales “sin riesgo” (sentados y distanciados). Cabe imaginar que esta “suavización” de la música tendrá consecuencias mucho más allá de la crisis. Por otro lado, han surgido nuevos espacios artísticos dentro del espacio público, y han surgido nuevas oportunidades en los márgenes, que hacen que los artistas actúen fuera del escenario. ¿Seguirá movilizándose este capital de experiencia más allá de la pandemia? El hecho es que esta tendencia a abrirse y a jugar con nuevos espacios puede, a su vez, volver a cuestionar el entorno del espectador, su comodidad o la calidad de las condiciones del espectáculo. Por último, la crisis ha dado un nuevo dinamismo a ciertos géneros musicales, y cabe preguntarse si seguirán con la misma fuerza una vez superada la crisis, lo que plantea la cuestión del renacimiento de las canciones de protesta y la revitalización de la música como contrapoder.

Conclusión: “No hay esperanza sin memoria”

Sólo una investigación encarada en tiempo real, de forma afinada, a largo plazo y de forma conjunta entre investigadores y actores del mundo de la música, puede permitir sacar lecciones de la crisis y perfilar lo que podría ser la vida musical en los próximos años. Los beneficios de este proyecto son numerosos y atraviesan todos los compartimentos de la vida social.

Por ello, nos parece importante llevar a cabo una labor de salvaguarda de la memoria de las experiencias musicales en tiempos de Covid capturadas en la brevedad del momento (como el grafiti, que expresa el mundo en el que fue concebido y en el que ha desaparecido, que puede conservarse gracias a la memoria fotográfica). La documentación de la crisis es, en efecto, una cuestión social de primer orden, no sólo para los historiadores e investigadores de las humanidades y las ciencias sociales, sino

también para la sociedad, el mundo profesional y artístico y los actores políticos encargados de los asuntos de la ciudad. Este es uno de los objetivos del Instituto Covid-19 Ad Memoriam, fundado en 2021 por la antropóloga Laëtitia Atlani-Duault (también miembro del Consejo Científico para el Covid-19),²⁰ que se propone “crear un lugar de memoria digital para abrir el diálogo y preparar a los gobiernos y a los ciudadanos para futuras crisis... escuchar y recoger experiencias para comprender y recordar, porque no hay esperanza sin memoria”. Además de este trabajo de memoria, es necesario llevar a cabo una reflexión común, que favorezca el intercambio de experiencias y la dinámica de la inteligencia colectiva, sobre el significado que los músicos han dado a sus experiencias durante la pandemia. En efecto, estas experiencias constituyen un marco muy rico, ya sea en términos de adaptación, de resistencia o de innovación, que permite constituir una reserva de posibilidades frente a los problemas planteados por la pandemia, y que puede servir de modelo de reflexión en otros ámbitos de la cultura (deporte, teatro, cine, etc.).

Estos conocimientos y herramientas también permitirán a los ciudadanos imaginar formas diferentes y complementarias de abordar la pandemia, tal vez incluso afirmando que la música es “un bien cultural esencial para la vida”,²¹ y más ampliamente un trampolín para “recrear la experiencia participativa de la democracia”.²² Los investigadores y el mundo de la música tienen una verdadera carta que jugar para convencer a los ciudadanos y a los poderes públicos de que existen otros enfoques para combatir la pandemia que integrarían la música viva en los factores de resiliencia, y para reunir los enfoques médico y cultural en una visión global e integrada del problema: sobrevivir a la crisis optimizando las posibilidades de bienestar.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. París: Seuil, 1997.

Brochon, Pierre. *La chanson française, Béranger et son temps*. Paris: Éditions sociales, 1956.

De La Villemarqué, Théodore Hersant. “La Peste d’Elliant”. En *Barzaz Breiz*, 52-55. París: Didier et Cie, 1883.

Dewey, John. *L’Art comme expérience*. Pau: Publications de l’Université de Pau-Farrago, 2005.

²⁰ El Consejo Científico de Covid-19 es una organización asesora independiente responsable de informar la toma de decisiones públicas para luchar contra la pandemia de Covid-19 en Francia, abordando también cuestiones de mantenimiento de la infraestructura eléctrica y digital, y mantenimiento del orden.

²¹ Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales, 1993 y 2007.

²² (Honneth 2020)

- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*. París: Gallimard, Seuil, 2004.
- Gaille, Marie, Philippe Terral, eds. *Pandémie : Un fait social total*. París: CNRS Éditions, 2021.
- Honneth, Axel. “Coopérer face à la crise”. *Esprit* 10 (2020): 41-46.
- Morin, Edgar. *Changeons de voie: les leçons du Coronavirus*. París: Denoël, 2020.
- Prévost-Thomas, Cécile. “La mort et le deuil au prisme de la chanson”. En *Chanson: du collectif à l'intime*, ed. Joël July, 127-146. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016.
- . “Quand novembre allume ses bougies, le monde chante encore”. *Contemporary French and Francophone Studies* 24 (sept. 2020): 457-466.
- Rasmussen, Anne. “Le temps long des épidémies”. *Mouvements* 105, nro. 1 (2021): 55-67.
- Rosa, Hartmut. *Résonance: une sociologie de la relation au monde*. París: La Découverte, 2018.
- Small, Christopher. *Musiquer, Le sens de l'expérience musicale*. París: Philharmonie de Paris, 2019.
- Stiegler, Barbara. *De la démocratie en pandémie, Santé, Recherche, Éducation*. París: Gallimard, 2021.
- Velasco-Pufleau, Luis, Laëtitia Atlani-Duault, eds. *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021.

Reconfiguraciones sensoriales en pandemia: prácticas y lógicas sonoras del aislamiento

Camila Juárez, Guadalupe Lucero

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 138-152

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Reconfiguraciones sensoriales en pandemia: prácticas y lógicas sonoras del aislamiento

Es probable que una de las experiencias más inquietantes respecto de la pandemia haya sido la de haber estado mundialmente afectados por la misma cosa. Quizás, tirando del hilo de la idea de una afectación abrupta y masiva podamos comenzar a pensar qué hay de sonoro, cómo suena, cómo se oye una experiencia común de aislamiento y distancia. Hubo una homogeneización de los formatos y las vivencias que quizás podamos aún pensar. ¿Qué matriz sensorial abre la pandemia? En este trabajo recorreremos algunas cuestiones vinculadas con la problematización del *sensorium*, es decir, los modos a través de los cuales podemos agenciar el sentir. Es así que quisimos reflexionar sobre cómo se traduce en una lógica sonora la experiencia sensible en la pandemia. El trabajo se articula en tres partes que analizan, en primer lugar, algunos aspectos histórico-filosóficos de la cuestión de los cambios en la sensibilidad; en segundo lugar, la declinación específicamente sonora del problema; y finalmente, una deriva sobre la experiencia de la artista sonora Cecilia Castro y su exploración respecto de qué la afectó, sonoramente, durante la pandemia.

Palabras clave: sonido, pandemia, *sensorium*, prácticas de escucha

Sensory reconfigurations during the pandemic: Practices and sound logics of isolation

One of the most disturbing experiences of the pandemic was probably that everyone being globally affected by the same thing. Perhaps by elaborating on the reality of an abrupt and massive affectation we can begin to think about the audible, how it sounds, how a common experience of isolation and distance is heard. Perhaps we should think about the homogenization of formats and experiences. What sensorial matrix does the pandemic open? In this paper we will discuss the concept of *sensorium*, that is to say, all the ways in which we can perceive with our senses. We want to reflect on how the sensorial experience during the pandemic is translated into a sonorous logic. The article is articulated in three parts, the first of which analyzes some historical-philosophical aspects of changes in sensitivity; secondly, the specifically sonorous declination of the problem; and finally, a drift through the experience of sound artist Cecilia Castro and her survey of what affected her, sonorously, during the pandemic.

Keywords: sound, pandemic, *sensorium*, listening practices

Introducción

En los meses que siguieron a la instalación de las medidas de aislamiento y las restricciones de circulación y contacto definidas por la pandemia de Covid-19 en 2020, proliferaron voces que quisieron narrar el acontecimiento excepcional. A dos años de la declaración del carácter pandémico del virus, resulta quizás —y paradójicamente— más difícil comprender qué es lo que ha sucedido. Es claro que escribir sobre el presente siempre implica una falta de perspectiva. Estamos demasiado cerca para establecer con claridad los efectos de lo que queremos pensar, y que todavía resultan incluso difíciles de identificar. Más aún cuando ese presente se confunde con un pasado que parece habernos abandonado con la misma lógica abrupta con la que se impuso. No sabemos cuál es el tiempo verbal adecuado para hablar de Covid-19. Y esa zozobra en la enunciación temporal —quizás nuestra única certeza— definirá la estructura de este trabajo, cuyo objetivo es pensar las transformaciones en la sensibilidad sonora a partir de la experiencia de la pandemia. El tiempo no afirmado, la imposibilidad de su asignación, quizás sea un buen punto de partida para pensar lo sonoro.

Por ello, comenzaremos con un desvío temporal. Necesitamos volver una y otra vez a los comienzos de siglo XX para repasar, como quien aprende una lección para recitar de memoria, las cuestiones que allí se teorizaron respecto de un momento de cambio radical del *sensorium*. ¿Qué elementos del vínculo entre dispositivos técnicos y sensibilidad pueden todavía ayudarnos a pensar el régimen estético actual? ¿De qué modo esos cuerpos entumecidos del siglo XIX tienen algo para decir a nuestros cuerpos confinados del XXI?

Algunas cuestiones previas sobre los regímenes sensibles

Para justificar el placer estético en términos trascendentales, Immanuel Kant tuvo que construir una compleja explicación del funcionamiento de la maquinaria sensible. Los sujetos son corporalmente afectados por una serie de estímulos que procesan gracias a la mediación sensible y conceptual. Si bien la afectación es siempre contingente, la mediación debe poder explicarse en términos trascendentales. Es decir, la mediación entre lo que nos afecta y el modo en que aquello nos afecta, funciona como un filtro que formalmente es independiente de toda contingencia y es por ello trascendental, es decir universal. Lo que se inserta como material inteligible debe explicarse independientemente de las condiciones históricas y empíricas de cada sujeto. Para justificar el placer estético, entonces, Kant recurre a una particular idea de goce. Uno que se produce en la

contemplación del juego de las facultades trascendentales, sensibilidad, imaginación, entendimiento, y que por lo tanto permite pensar cierta universalidad del sentir. De allí su formalismo.¹ Kant no se equivoca al trazar los límites del campo de determinación del objeto estético como una teleología formal de lo bello (una finalidad sin fin, solo posible en las representaciones de la naturaleza), dejando en un segundo plano la belleza artística. Por el contrario, el campo de la estética no es, en primer lugar, el arte (y sus obras) sino el cuerpo sintiente. O en otros términos, cada vez es necesario volver a comenzar con Kant porque necesitamos resituar la cuestión del arte en el campo de la estética, que no es otra cosa que el problema de la determinación de un *sensorium*. La estética kantiana no nos habla de la experiencia estética como una experiencia del arte —al menos no en primer lugar— sino de una experiencia del placer donde se anudan cuerpo y consciencia. Si es necesario recusar a Kant es porque necesitamos reconsiderar el carácter trascendental del *sensorium*, y subrayar en cambio su carácter histórico y producido. Es quizás la estética benjaminiana la que de un modo más certero ha desarmado esta hipótesis kantiana.

En un texto dedicado a Charles Baudelaire, en su carácter de testigo privilegiado de los cambios de la vida moderna, Walter Benjamin analiza, a través de una lógica neurológica, la “experiencia” más pregnante de la modernidad: la de la imposibilidad de la experiencia. La vida urbana industrial, la multitud y la fábrica, la velocidad del transporte, el anonimato y la guerra, reconstruyen el *sensorium* corporal en términos de defensa ante unos estímulos abrumadores que, lejos de ampliar nuestra capacidad de percepción, la entumecen. El *shock* es la respuesta nerviosa a la incapacidad de hacer del estímulo una representación consciente,² o una página de la memoria insertable en una narración mayor. La consciencia deja de estar en la interioridad misteriosa del sujeto para convertirse en un cerebro cuyas terminaciones nerviosas se distribuyen por el cuerpo y en función de su entorno. El cuerpo moderno es así un cuerpo entumecido:

... el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer al organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema *anestésico*. En esta situación de “crisis de percepción”, ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la “perceptibilidad”.³

¹ Cf. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (México: Porrúa, 2003), 263-264.

² Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *El París de Baudelaire* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 192-193.

³ Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en

Si seguimos el argumento de Susan Buck-Morss, es a través de este entumecimiento del *sensorium* que debemos leer conjuntamente la historia de los narcóticos y la de los dispositivos de producción de ilusiones, visuales y sonoras. La alteración de los sentidos y la experimentación con las posibilidades de manipulación de lo perceptible constituyen características de la época, donde el ilusionismo y las artes de feria están a la orden del día. “Lo primero que nos ofrece su arte es un cristal de aumento: se mira a su través y uno ya no se fía de sus ojos”.⁴ Esta afirmación que encontramos en *El caso Wagner*, señala con claridad la lógica fantasmagórica que Friedrich Nietzsche encontraba en Richard Wagner, y que Buck-Morss retoma para pensar el carácter narcótico de lo real moderno.

Para Michel Foucault, la época que coincide con los orígenes de la fotografía se destaca por la democratización en la producción de imágenes. Una democratización que se empareja con la libertad y el juego, la absoluta desfachatez en el manejo y tergiversación de las imágenes, disponibles al fin para su uso. En esa época feliz que Foucault sitúa alrededor de 1870, lo que se destaca es la impureza, la mezcla, las imágenes impresas en cualquier superficie, retocadas con tinta, pintadas, toda una serie de técnicas del retoque y el *collage* puestas en juego para la producción y circulación de unas imágenes que comenzaban a rodear al objeto para no abandonarlo jamás.⁵ La imagen reproducida, producida y circulable corre en paralelo con una lógica de la visión distorsionada, de un desfase entre la realidad y su imagen. Esta realidad de las imágenes, tramposa, engañosa, fantasmagórica, deja de ser el argumento necesario para proponer un buen método de conjuro, y comienza a formar parte de un particular mundo en permanente fragmentación. La modernidad es el exceso de estímulos que anestesia el cuerpo, al mismo tiempo que lo real y la fantasmagoría comienzan a recorrer un camino de convergencia.

Es claro que el cine es, entre las artes reproducibles, el ejemplo siempre privilegiado de este cambio de sensibilidad. Como afirma Silvia Schwarzböck, el cine implicó una nueva pedagogía de la mirada. Pero esa pedagogía, al contrario del sesgo optimista de Benjamin, fue política en un sentido diverso respecto de lo que la revolución prometía. Lo que los espectadores de cine aprendieron, en las sucesivas generaciones que se formaron en su estética, es a convertirse en auténticos espectadores fríos. Es decir, a mirar sin necesidad de empatizar con lo representado, sino con los dispositivos de

Walter Benjamin. *Escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005), 190.

⁴ Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Escritos sobre Wagner* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), 194.

⁵ Michel Foucault, “La pintura fotogénica”, *Cuadernos materialistas* 3 (2018): 82-83.

captura y reproducción de imagen (y sonido). Ante una escena de violencia explícita, el espectador no se identifica con la víctima, se identifica con la cámara.

Una vez que el espectador aprende, viendo películas, a identificarse con la cámara, no es más el mismo sujeto que en los siglos sin cine. La mirada humana deja de ser, definitivamente, lo mismo que los ojos. La humanidad se prepara durante todo un siglo para vivir en un mundo controlado por cámaras.⁶

De acuerdo con la hipótesis de Schwarzböck, los dispositivos de registro contemporáneos de esta época de *después del cine*, han emancipado la mirada maquina de la cámara. Un tipo de mirada cuyo objetivo no es construir experiencia, sino un puro registro, y que se encuentra anclada en formas de existencia que incorporan los dispositivos como modeladores de la sensibilidad. Se cierra así el arco abierto por el problema del *shock* benjaminiano y la imposibilidad de la experiencia (y por lo tanto la imposibilidad de construir una memoria narrativa en la consciencia). El sujeto contemporáneo ya no se encuentra entumecido por un exceso de estímulos que no puede asimilar.

Después del siglo del cine, el espectador ya sabe cómo mirar desde afuera del cuerpo y archivar las imágenes en una memoria portátil, externa, liviana, borrrable y reinicial, no cerebral, no pasional, no humana.⁷

Este espectador ha delegado la memoria en dispositivos de almacenamiento, y se encuentra capacitado para sentir *desde afuera del cuerpo*, a partir de los dispositivos que en adelante se le acoplan. Esta compleja relación del *sensorium* visual no es ajena al modo como nos vinculamos con el registro sonoro.⁸ La grabación de sonidos, audios, registros audiovisuales y su puesta en circulación, no constituye un agregado externo a la experiencia sonora, sino que la co-constituye.

De lo visual a lo sonoro: regímenes de escucha

Así las cosas, es necesario correrse del tropismo visual para comprender en qué sentido estas profundas mutaciones en los regímenes sensibles pueden ser abordadas

⁶ Silvia Schwarzböck, *Los monstruos más fríos. Estética después del cine* (Buenos Aires: Mardulce, 2017), 79-80.

⁷ Schwarzböck, *Los monstruos más fríos*, p. 257.

⁸ Respecto del vínculo entre memoria, archivo material y soportes sonoros, véase Esteban Buch, *Breve historia de nuestra música grabada. Cómo coleccionar discos en la era digital* (Buenos Aires: Vi-Da Tec, 2019). A partir del modo en que se expone, hacia el final del texto, la relación entre imposibilidad para recordar y disponibilidad absoluta de un archivo universal, es posible pensar la falla entre memoria sensible y memoria portátil. Véase asimismo Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham y Londres: Duke University Press, 2003).

desde una perspectiva sonora. Debemos pensar qué experiencia de escucha acompaña tanto los cambios en la modernidad como los cambios contemporáneos vinculados a la relación masiva con dispositivos de registro.

En una tradición interdisciplinaria que se inicia a fines del siglo XX, tanto la antropología como la historia cultural, las ciencias sociales, la filosofía así como las prácticas artísticas han problematizado la división de los sentidos, y sobre todo, desde los estudios sonoros, la jerarquía dispuesta por el visuocentrismo desde la modernidad en occidente.⁹ Uno de los primeros que llama la atención sobre esta jerarquía es el compositor canadiense Raymond Murray Schafer en su ya conocida propuesta de ecología acústica sobre el paisaje sonoro,¹⁰ en la que resalta la preeminencia de la visión por sobre la de la escucha para conocer el mundo. En este sentido la historiografía también ha pensado desde el dominio sensorial las prácticas materiales suscitadas por el universo de lo sonoro, situando así la idea de un “giro sonoro” para destacar la intensificación de lo acústico desde fines del siglo XIX y el vuelco hacia la escucha, el sonido y la auralidad.¹¹ Así, los regímenes aurales dan cuenta de una pedagogía perceptiva, de los modos de escucha en un momento y espacio determinados, y de cómo se relacionan con el sentido, los discursos y las clasificaciones. Se trata en definitiva de

estructuras culturales y socio-políticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al mismo tiempo que distribuyen dichas categorías de manera diferencial.¹²

Todo esto permite pensar la configuración del mundo por medio de una percepción nunca transparente, en otros términos, a saber, desde una lógica sonora compuesta entre otras cuestiones por los ruidos urbanos, la transportabilidad del sonido, la cultura masiva audiovisual, el micrófono y los dispositivos de registro y de telecomunicación, tales como la radio, la televisión o Internet, etc. La escucha entonces, se presenta como una herramienta poderosa para analizar la realidad cultural, histórica,

⁹ Entre muchos otros textos, pueden mencionarse al menos los de Thomas Porcello, Louise Meintjes, Ana María Ochoa y David W. Samuels, “The Reorganization of the Sensory World”, *Annual Review of Anthropology* (2010): 51-66; David Howes, “El creciente campo de los Estudios Sensoriales”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, nro.15 (2014): 10-26.

¹⁰ Raymond Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Intermedio, 2013 [1977]).

¹¹ Ana María Ochoa, “El sonido y el largo siglo XX”, *Revista Número*, nro. 51 (2011): 1-8; Ana María Ochoa, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); Ana Lidia Domínguez, “El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha”, *El oído pensante* 7, nro. 2 (2019): 92-110.

¹² Natalia Bieletto, “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones del siglo XXI”, *El oído pensante* 7, nro. 2 (2019): 118.

política e intersubjetiva y construir conocimiento del mundo desde la materialidad sonora. De allí su importancia como mediadora y más aún, como propiciadora de ontologías, modos de conocimiento y organización social de la vida cultural. Los estudios sensoriales y sonoros abogan así por la construcción de una “cultura sonora” que permita analizar las construcciones afectivas y perceptivas de conocimiento social e histórico de la realidad.¹³

Entonces nos preguntamos ¿Qué situaciones habilita la escucha para pensar en / la pandemia? ¿Qué experiencias de sentido sugieren las prácticas de lo auditivo en este escenario novedoso? ¿Cómo ingresa la escucha en la historia pandémica?

Variaciones sobre la escucha en pandemia

Nos juntamos a conversar con la esperanza secreta de escuchar algo que nos desviara de la incomodidad de no poder decir otra cosa, diferente a la ya dicha, respecto de lo sonoro y la pandemia. Apenas comenzada la charla, lo que se hizo evidente fue la dificultad para identificar el periodo del que queríamos hablar. ¿Cuándo era exactamente? ¿2020, 2021? ¿Qué habíamos hecho concretamente? ¿Lo recordábamos? Quizás podíamos revisar nuestras redes sociales, los *posteos*, algo que toque el nervio mnémico, definitivamente delegado... Tratamos de situarnos en el momento del confinamiento, a principios de 2020. Para la compositora argentina Cecilia Castro, en esta encrucijada azarosa, es posible situar una de las experiencias sonoras que recuerda haber realizado durante la pandemia y a causa de ella.¹⁴ Justo en ese momento, cuando se declararon las primeras medidas de aislamiento, su casa nueva estaba en obra. No era posible mudarse, ni lo sería por varios meses. Fue necesario deambular por casas prestadas, con poco equipaje. Le es difícil, sin embargo, recordar. Como si todo hubiera pasado hace muchos años, en otra época. Tampoco hay otros recuerdos que aparezcan con fuerza en relación con la producción en pandemia. Como si la detención y la ralentización como vector sonoro de los efectos del confinamiento, hubiera afectado no solo la *movilidad* de los cuerpos, sino especialmente la *temporalidad* en la que suponemos se inscriben. Nuestro sentido común sigue siendo obstinadamente moderno: seguimos teniendo una fe inconsciente en la trascendencia del tiempo y el espacio. Sabemos, sin embargo, que ni tiempo ni espacio existen fuera de los cuerpos que los

¹³ Jonathan Sterne, “Sonic Imaginations”, en *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne (Londres y Nueva York: Routledge, 2012), 1-17.

¹⁴ Cecilia Castro, entrevista virtual con las autoras, Buenos Aires, 25 de febrero de 2022. Castro es artista sonora y compositora electrónica formada en la UNQ (Universidad Nacional de Quilmes), donde también dirige el Proyecto de Digitalización del Archivo von Reichenbach.

generan. En una vida urbana *hiperconectada*, los primeros días de aislamiento supusieron la posibilidad de pausar la conexión.

Resulta claro que la desaceleración sonora de los paisajes urbanos habilitó, sin dudas, experiencias de escucha vinculadas a una nueva atención de sonidos ausentes (la calle, el transporte público, etc.) y otros súbitamente presentes (los vecinos, fundamentalmente).¹⁵ El análisis del paisaje sonoro urbano es quizás un tema central en las intervenciones teóricas, poéticas, sociológicas de la experiencia pandémica. Desde la experiencia del silencio como irrupción en el tejido urbano hasta la recuperación del espacio público sonoro desde los balcones, la presencia de sonidos interpretados como *naturales* y una nueva distribución de los límites sónicos entre vecinos e intrafamiliares, todos han sido temas recorridos en publicaciones especiales y experimentales sobre el sonido pandémico.¹⁶ Bajo el paraguas amplio de los debates antropocénicos, la experiencia sonora de la pandemia parecía reencontrarse con perspectivas casi románticas del retorno a lo natural. Junto con las imágenes de animales en sitios urbanos, fue posible una experiencia de escucha de sonidos que solemos etiquetar como naturales.

No es esta relación con el silencio urbano, sin embargo, la primera cuestión que Cecilia Castro parecía recordar con nosotras cuando la consultamos, en una charla virtual, por el sonido en pandemia. Lo que se asociaba en su relato al momento inicial del confinamiento era un ejercicio habilitado por una múltiple intersección de casualidades: estar en una casa desconocida, la posibilidad de retiro, la falta de cosas personales. La casa era singular por estar bastante aislada en el centro de una manzana, con sonidos particulares que venían de afuera de la casa, pero que no eran de la calle, una propiedad horizontal rodeada por una clínica de un lado y unos departamentos que no se veían porque estaban atrás del pasillo de entrada, por el otro. Inventó así un experimento de escucha, escritura y cohabitación. Sin que hubiera sentido hasta entonces particular interés en experiencias de *deep listening*, comenzó ahora a prestar atención a los sonidos de la nueva casa prestada. Las reglas de su experimento pandémico impedían que ella atendiera a otros sonidos, incluidos su propia voz conversando, la de otras personas, o la práctica habitual de escuchar música. Pasó la comunicación con el exterior a texto, registró sonidos y fotografió esos espacios, para solo dejarse atravesar por las

¹⁵ Véase Ana Lidia Domínguez Ruiz, “El oído confinado: manifestaciones sensibles y efectos aurales de la pandemia”, *Revista Estudios Culturales* 8, nro. 13 (Primavera 2021): 15.

¹⁶ Resulta especialmente interesante el proyecto “Los sonidos de la pandemia” coordinado por Luciana Di Leone, Marcelo Díaz, Ignacio Iriarte, Raúl Minsburg y Ana Porrúa, disponible en <https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=sonidos-pandemia>. Asimismo véase también la publicación compilada por Raúl Minsburg “Escuchar el presente”, *Revista Estudios Curatoriales*, nro. 13 (Primavera 2021).

ondas sonoras de estos extraños que adquirieron lentamente calidad de personajes. Esos sonidos, generalmente de máquinas, devinieron rápidamente actores que cohabitaban con ella en ese espacio. Había uno distinto, muy localizado, de agua, justo atrás de un nicho que había en una pared de la casa y que se presentaba siempre cerca de las 11 de la noche, ella lo esperaba. Otro, era “algo que respiraba”, aparecía en la habitación, era sutil, suave, un tercero más intenso, contundente, molesto..., sonidos que comenzaron también a tener actividades, hacían cosas en la casa: uno respiraba, otro molestaba, otro era indeciso. Sus modos de aparecer y silenciarse, sus cualidades e intensidades les daban la particularidad de existencias agenciales, que hacían cosas y que entraban en relación con su propia rutina. Brandon LaBelle piensa en la “agencia sónica” para destacar la participación del sonido en los conflictos sociales y políticos, como un campo de fuerzas, vibraciones rítmicas, resonancias, interrupciones, “el sonido se utiliza para agitar y superar el ámbito visual y así relacionarnos con lo que no se ve, lo que no se puede representar y lo que todavía no es aparente”.¹⁷ Esta característica de la percepción acusmática se hizo patente de un modo disruptivo para quienes fuimos docentes en espacios virtuales. Con los cuerpos fuera del alcance de la mirada y la posibilidad de no ser vistos al alcance de un *click*, los vínculos pedagógicos mutaron a una lógica de escucha sin rostro, donde también los imaginarios de construcción de los otros devinieron puramente sonoros:

¿Queda fuera del ámbito de la mirada —se desliza por el aire, o a través de la piel— y, por lo tanto, se debate entre ser materialmente energía o acontecimiento, transmisión o recepción? Aunque el sonido puede ser producto de la actividad de las cosas, de la agitación de los elementos o el impulso de los cuerpos, de hecho, *se desprende* de esos momentos originarios para seguir adelante, o volver, o ir hacia arriba o por todos lados en numerosas trayectorias invisibles ... El sonido, de esta forma, pone cuerpos y cosas en movimiento ya que *amplía* sus alcances; una *extensión* que literalmente, al aplicarse, desplaza el marco perceptual de su fijación material, de sus fuentes, hacia una transformación temporal.¹⁸

La disociación entre ver y oír, recurrente en las ontologías de lo sonoro, reaparece en la pandemia de un modo levemente distorsionado. El experimento sonoro de Cecilia Castro es también el que, sin quererlo, atravesaron quienes vivieron en soledad el momento del aislamiento. Una disociación entre voces, sonidos externos, imágenes que

¹⁷ Brandon LaBelle y Rubén Verdú, *Agencia sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia* (Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2020), 15.

¹⁸ LaBelle, *Agencia sónica*, 46-47.

mediadas por pantallas a menudo se desfasan respecto de lo que oímos.

En la experiencia relatada por la compositora, los sonidos aparecían en determinados horarios y, así como esas intromisiones vibrátiles se presentaban, también se esfumaban en otros espacios y tiempos del día. La extrañeza del inicio comienza a suplirse por una familiaridad que se mantiene durante cinco días de un ejercicio “muy demandante”, lo que dura la experiencia, para dejar de serlo en el momento posterior de la escucha del registro sonoro obtenido, o de la imagen fotografiada. Algo difícil de describir y de pensar ¿Había vecinos? ¿Eran simples ruidos? ¿Simples silencios? ¿Iteraciones, goteos, drones? ¿Qué eran y de dónde venían? En esta fantasmagoría sonora el espacio se puebla de existencias no humanas, que sin embargo intervienen, acuden al encuentro. Habían adquirido personalidades distintas. Surge entonces la necesidad de nombrar, de ponerles nombres propios junto con el requisito de que éstos no fueran fonéticamente asociables con algo reconocible en el imaginario de Cecilia. Curiosamente, un *mapamundi* colgado en la pared proveyó una variedad de nombres irreconocibles, cuyo sentido únicamente fonético se asociaba a alguna vocalidad dispuesta desde su propia performatividad corporal a causa de su sonoridad. La cartografía del mundo entero, hija de las posibilidades de registro y disponibilidad de la primera modernidad, había quedado extrañamente enlazada y vedada por las medidas de confinamiento. Es probable que una de las experiencias más inquietantes respecto de la pandemia haya sido la de haber sido mundialmente afectados por la misma cosa. La declaración de la emergencia sanitaria y los confinamientos generalizados que afectaron con una particular coreografía a prácticamente todo el mundo, presupuso de forma inédita la posibilidad de una intervención estandarizada sobre modos de vida diversos. Esa equiparación de medidas y prácticas debería sorprendernos no tanto por su excepcionalidad, sino por su rápida incorporación. El *mapamundi*, como representación de un mundo cuya diversidad podía ser homogeneizada en un único dibujo, representa una extraña mueca de la vocación globalizante de la propia pandemia:

Escondidas, como energías infrasónicas, las vibraciones también pueden hacer temblar las formas articuladas y delimitadas de una sociedad, aglutinándose alrededor de temas más profundos y territorios compartidos que, con frecuencia, comportan la existencia de vínculos más íntimos.¹⁹

De ese mapa, solo resulta útil la extrañeza de ciertos nombres, que suenan más

¹⁹ LaBelle, *Agencia sónica*, 15.

allá de toda semanticidad, una vocalidad situada en una enciclopedia propia. ¿Qué es lo que allí se escucha? ¿Se trata de la vieja lengua extranjera como matriz de una práctica poética? ¿Qué prácticas políticas se alojan en esta escucha? ¿En esta vecindad no visible y totalmente desconocida?

Nuestra conversación continúa por un derrotero imprevisto. Quizás la cuestión de la escucha no es lo más pregnante de lo que se recuerda, sino la experiencia de los cuerpos faltantes en relación con la experiencia sonora. La fiesta, la comunidad, el encuentro en torno a la música, es quizás lo que más abruptamente se detuvo. Cecilia Castro recuerda entonces que sintió mucho más el corte de las actividades en relación a las fiestas electrónicas: le gustaba ir a esos ambientes, estar con gente, bailar, estar allí, pero en la pandemia eso se detuvo, “fue muy fuerte para la comunidad del baile, del *groove*”, algo físico, señala ella. Una comunión que no sintió en la música académica de concierto, pero sí por el contrario en el baile, la necesidad de compartir ese mismo momento y permanecer. Ella había comenzado a ir a las fiestas de *Family Affair* los domingos a la tarde,²⁰ que también se detuvieron abruptamente. Allí comenzó entonces el proyecto de la radio *online*, que, sumada a los *podcasts*, eran una forma de subsanar la falta, conservar comunidades, estar en reunión compartiendo algo al mismo tiempo.

La fiesta ha sido a menudo analizada como categoría artística.²¹ El encuentro y la celebración constituyen elementos fundamentales de la experiencia artística vinculada con lo performativo. Para quienes hacían de la fiesta un elemento central de su vida cotidiana pero también artística, especialmente en los círculos de la música electrónica y experimental, la experiencia pandémica implicó menos una oportunidad para la escucha profunda como la necesidad de reconstruir la fiesta de otro modo. Y si bien hubo riquísimas experiencias de fiestas virtuales, que incluían la multiplicidad de canales mediados por las posibilidades de las pantallas (el *chat*, el *avatar*, la posibilidad de escucha distraída, etc.) un aspecto de la experiencia resulta central: la acústica como modo de ser y estar compartido en un espacio desaparece. Como no-lugar, el espacio virtual es *no-acústico*. Cuando John Cage hizo su experiencia en la cámara anecoica pudo escuchar su propio cuerpo, su sonido interno. Sin embargo, el espacio virtual no es una cámara anecoica. Las ondas sonoras no se caen, sino que ingresan con las cualidades

²⁰ Colectivo de artistas, DJs y productores surgido en Buenos Aires en el año 2014 como espacio de “intercambio y encuentro, como una invitación a la escucha y a la danza” dentro de la cultura electrónica, electroacústica y experimental regional. Para mayor información ver <http://familyaffair.com.ar/>

²¹ Véase en este sentido el texto clásico de Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1991) y más recientemente el modo como Nicolás Bourriaud analiza la estructura del encuentro como material de base para la experiencia estética en *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

acústicas del espacio en el que se generan. Algo sucedió en este nuevo contexto en donde las cualidades acústicas de espacios diferentes que intentan encontrarse en uno virtual se hicieron audibles por la negativa, a través de la necesidad masiva de *mutearse*.

A su vez, cambiaron también las temporalidades, o más bien se solaparon en capas múltiples y simultáneas de espacios y sonidos. Algo sucedía en la relación espacio-tiempo, una trama difícil de esquematizar que se revelaba allí en las fiestas virtuales: ¿se trataba de algo que ya sucedía y que se comenzaba a experimentar en esa posibilidad de convivencia espacio-temporal al alcance de la mano, y que no podía convivir en otro contexto? Eran conocidos ya los mundos virtuales de los videojuegos, la realidad virtual, pero ¿es que ahora se mezclaban con otros ámbitos? ¿Confluían para luego volver a dividirse? ¿Qué pasaba allí con esa maleabilidad de la temporalidad en el sonido? ¿Qué tipo de textura temporal armaba una fiesta por ejemplo? Cecilia Castro trataba de recordar sonoramente esas experiencias, que diferían entonces física y acústicamente. Estar juntos y separados al mismo tiempo: es que el sonido conserva los atributos del espacio, está situado espacialmente, a la vez que el espacio se genera por los entes que lo habitan, forma parte del efecto acústico; y en esas experiencias virtuales esa trama se obturaba, se transformaba.

Conclusiones

En el inicio de este trabajo nos referimos a la dificultad para pensar el presente y su relación con la experiencia pandémica. Siguiendo nuestro recorrido, es el cambio en el *sensorium* lo que consideramos que habría que pensar, aunque no es posible aún tener un horizonte claro del alcance de la distorsión específica que operó en los últimos dos años. Es evidente que la situación de aislamiento (una detención corporal, un ritmo, una imposibilidad de encuentro, un cúmulo de pasiones en medio, desde el temor al enojo y el tedio) modificó cierta experiencia de la escucha. En el inicio de la pandemia la reflexión sobre el sonido estuvo marcada por un gran interés en las modificaciones del paisaje urbano y sonoro a partir de la experiencia del encierro. La experiencia común sobresaliente era la no-escucha, o más precisamente, la aparición de una serie de sonidos que la trama de frecuencias urbanas deja a menudo en un plano inaudito. Sin embargo, esta escucha más despejada, tuvo como correlato un vínculo con lo sonoro que no terminaba de acotarse en la *mera escucha*, sino en su necesario registro. El vínculo con los dispositivos de registro, si bien existía evidentemente antes de la pandemia, se profundizó y extendió como forma privilegiada de comunicación. La experiencia de los *audios* (a través de los servicios de mensajería como WhatsApp, Telegram, etc.) como

modo extendido de la conversación, y su manipulación (su distribución, viralización, aceleración, edición, etc.) es un emergente que, si bien ya estaba disponible, se generalizó durante la pandemia. El desfase entre rostro y sonido, la generalización de la videoconferencia y sus *fallas* implicó cambios en los modos de encuentro y escucha que aún nos resulta complejo dilucidar. La relación con los dispositivos implica un cambio en la configuración sensorial. Los dispositivos nunca son un apéndice, un agregado o una extensión de nuestros sentidos, que supuestamente los amplificarían o mejorarían. Sino que transforman radicalmente el *sensorium*, es decir, lo que los órganos sensoriales pueden efectivamente percibir. El umbral sensible, como afirma Laura Novoa, se movió y aún es necesario pensar qué significa ese movimiento.²² Es la problematización de los umbrales y de la escucha justamente como parte de una malla sensible, es decir, un *sensorium* que no puede desacoplarse analíticamente de otras formas del sentir y especialmente de la trama sensible que se configura *en común*. Habrá que pensar entonces no los sonidos *de* una nueva temporalidad, sino la temporalidad abierta por otra lógica de lo sonoro. En otros términos, no se trata tanto de algo del orden de la *novedad*, sino una particular forma de reconfiguración de lo ya existente, donde viejas prácticas sonoras parecen retornar transfiguradas como los pájaros y los grillos urbanos.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *El París de Baudelaire*, 183-242. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Bioletto, Natalia. “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones del siglo XXI”. *El oído pensante* 7, nro. 2 (2019): 111-134.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada. Cómo coleccionar discos en la era digital*. Buenos Aires: Vi-Da Tec, 2019.
- Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. En *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, 169-211. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Castro, Cecilia. Entrevista con las autoras, Buenos Aires, 25 de febrero de 2022.
- Domínguez, Ana Lidia. “El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha”. *El oído pensante* 7, nro. 2 (2019): 92-110.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia. “El oído confinado: manifestaciones sensibles y efectos aurales de la pandemia”. *Revista Estudios Curatoriales* 8, nro. 13 (Primavera 2021): 12-19.
- . “Escuchar el presente”, comp. Raúl Minsburg. *Revista Estudios Curatoriales*, nro. 13 (Primavera 2021).
<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/issue/view/83>

²² Laura Novoa, “Los balcones de la desobediencia: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición”, *Revista Estudios Curatoriales* 8, nro. 13 (Primavera 2021): 30-38.

- Foucault, Michel. “La pintura fotogénica”. En *Cuadernos materialistas* 3 (2018): 82-91.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Howes, David. “El creciente campo de los Estudios Sensoriales”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, nro.15 (2014): 10-26.
- Kant, Manuel. *Crítica del juicio*. Ciudad de México: Porrúa, 2003.
- LaBelle, Brandon y Rubén Verdú. *Agencia sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2020.
- LaBelle, Brandon y Rubén Verdú. “Los sonidos de la pandemia”, coordinado por Luciana Di Leone, Marcelo Díaz, Ignacio Iriarte, Raúl Minsburg y Ana Porrúa, disponible en <https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=sonidos-pandemia>.
- Nietzsche, Friedrich. “El caso Wagner”. En *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Novoa, Laura. “Los balcones de la desobediencia: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición”. *Revista Estudios Curatoriales* 8, nro. 13 (Primavera 2021): 30-38.
- Ochoa, Ana María. “El sonido y el largo siglo XX”. *Revista Número*, nro. 51 (2011): 1-8.
- Ochoa, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Porcello, Thomas, Louise Meintjes, Ana María Ochoa y David W. Samuels. “The Reorganization of the Sensory World”. *Annual Review of Anthropology* (2010): 51-66.
- Schafer, Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013 [1977].
- Schwarzböck, Silvia. *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce, 2017.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003.
- Sterne, Jonathan. “Sonic Imaginations”. En *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 1-17. Londres y Nueva York: Routledge, 2012.

**Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a
su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con
foco en la serie paninterválica**

Pablo Jaureguiberry

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 153-179

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica

La abundancia de propia interpretación que denota gran parte de la producción de Jorge Horst (Rosario, 1963) tiende a enfatizar sus aspectos ideológico-políticos de diversas maneras y, además, connota un mundo de recepciones productivas que ha sido escasamente explorado. En este marco, la recepción de la poética de Luigi Nono cumple un rol fundamental y continúa plasmándose, entre una cantidad considerable de aspectos estructurales, en la marcada dimensión política que ostentan tanto las creaciones como la autorreflexión horstiana. Consecuentemente, proponemos un recorrido centrado en la serie paninterválica utilizada por Nono desde mediados de la década del cincuenta para abordar escritos y composiciones horstianas comprendidas entre *Serialismos* (1990) y *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) —para violín y marimba—, lo cual nos permite destacar la extensión y pervivencia del vínculo señalado. A su vez, damos cuenta de una heterotopía que une materiales y técnicas nonianas con procedimientos indeterminados asociados al trabajo de John Cage. Así, pretendemos mostrar cómo la recepción estudiada deviene componente fundamental de la poética horstiana al involucrar tanto la aplicación de dispositivos transtextuales y criptográficos como la elaboración de nociones teóricas, lo que implica, en última instancia, aportar elementos para precisar el funcionamiento de lo ideológico-político en dicha poética.

Palabras clave: Análisis musical, transtextualidad, criptografía, propia interpretación, John Cage

Jorge Horst and the Ideological-Political: An Approach to His Productive Reception of Luigi Nono's Poetics (With Focus on the All-interval Row)

The abundance of self-analysis that can be seen in a significant portion of Jorge Horst's work tends to emphasize its ideological and political aspects in diverse ways. Furthermore, it connotes a world of productive receptions that has been scarcely explored. In this framework, the reception of Luigi Nono's poetics undertakes a fundamental role and continues to be portrayed, among a considerable number of structural aspects, in the noticeable political dimension that both Horst's works and self-analysis flaunt. Accordingly, we propose a journey centered in the all-interval row used by Nono since the mid-1950's to delve into Horstian writings and compositions comprised between *Serialismos* (1990) and *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) —for violin and marimba—, which allows us to emphasize the extension and permanence of the marked connection. At the same time, we account for a heterotopia that bonds Nonian materials and techniques with indeterminate procedures associated with the work of John Cage. In short, we attempt to demonstrate how the reception studied becomes a fundamental constituent of Horst's poetics by involving both the applications of transtextual and cryptographic devices and the creation of theoretical notions, which ultimately involves providing elements to specify the functioning of the ideological-political in said poetics.

Keywords: Musical analysis, transtextuality, cryptography, self-analysis, John Cage

Presentación

La producción de Jorge Manuel Horst, nacido en Rosario el 26 de abril de 1963, se configura a partir de un admitido interés por explorar posibilidades heterogéneas y transgredir límites cristalizados, en un contexto erudito que suele incorporar procedimientos asociados con la indeterminación, la transtextualidad y/o la cripto-numerología. A su vez, el factor ideológico-político es una motivación fundamental en la poética de Horst y se materializa tanto en aspectos particulares de sus creaciones como en la interrelación producida entre ellos.¹ Todos estos intereses, que el compositor describe como necesarios, se plasman en sus trabajos de diferentes maneras y en múltiples niveles. En este sentido, las particulares relaciones que sugieren los títulos de sus composiciones funcionan como catalizadores para acercarse a una poética que podemos caracterizar como intencionalmente referencial, en la cual las frecuentes alusiones a otros campos del conocimiento y a otras culturas abren la puerta a una copiosa propia interpretación que tiende a enfatizar la dimensión ideológico-política. Así, resulta notable que la mayoría de los trabajos que estudian la producción horstiana abordan de alguna manera lo ideológico-político en función de recurrir al discurso del compositor en múltiples instancias, particularidad que ha dado lugar a una tendencia de circularidad hermenéutica.²

Los escritos de Horst poseen un carácter fuertemente ensayístico y suelen enfocarse en cuestiones musicales desde su interconexión con lo ideológico-político y con aspectos técnicos de la composición. Las organizaciones formales, mayormente fragmentarias, y el desenvolvimiento del discurso parecieran seguir el plan de composiciones musicales, construcciones poéticas que el autor utiliza para plasmar sus ideas y presentar algunas de sus conceptualizaciones. Así, los títulos de varios de sus escritos denotan cómo éstos están atravesados por su entendimiento del papel que puede desempeñar la creación musical en un camino de transformaciones sociopolíticas, la cual

¹ Para más información general, pueden consultarse las introducciones de Pablo Jaureguierry, “Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en *Quenouille* de Jorge Horst”, en *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’*, Pablo Jaureguierry y Clarisa Pedrotti, ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 2019), 194-205 y de Pablo Jaureguierry, “Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesualdo* de Jorge Horst”, *AVANCES*, 29 (AÑO?): 145-161.

² Hemos comenzado a profundizar en esta cuestión, incorporando problemáticas relacionadas con la propia interpretación, desde Pablo Jaureguierry, “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”, en *Actas de las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*, Ricardo González y Alejandra Niño Amieva, comps. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio E. Payró’. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2021), snp.

se conecta, a su vez, con una postura ideológica muy vinculada con lo libertario-anarquista.³ Por otro lado, las temáticas, disposiciones espaciales y utilizaciones de citas de compositores y teóricos, inclusive las propias, acercan a algunos de los artículos horstianos a la denominada poesía concreta o a manifiestos.⁴ En esta línea, además, se hace evidente la reaparición de determinados actores —entre los que podemos destacar a Luigi Nono, John Cage, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Gerardo Gandini y Mathias Spahlinger— junto con varias de sus obras; lo cual connota un mundo de recepciones productivas poco explorado que, de este modo, queda supeditado a la exégesis horstiana.

Como ejemplo paradigmático para esta investigación proponemos su primera publicación, fechada en 1990 e intitulada “A Luigi Nono”, que podría pensarse como conjunción entre un epitafio y un panegírico, cuyo objeto es homenajear al reconocido músico y militante comunista veneciano; lo cual, a su vez, cimenta lo que hemos caracterizado como una indeleble recepción productiva noniana.⁵ En este sentido, entendemos que dicha recepción cumple un rol fundamental en la poética del rosarino y continúa plasmándose, entre una cantidad considerable de aspectos estructurales, en la marcada dimensión política que ostentan tanto las creaciones como la propia interpretación de Horst. De este modo, para documentar la insistente presencia de Nono en la producción del rosarino proponemos un recorrido particular —entre muchos posibles— que toma como eje la serie paninterválica,⁶ la cual fue usada por el veneciano inicialmente en *Canti per 13* (1955) y luego reutilizada en diversas composiciones, pero ha quedado asociada generalmente con *Il canto sospeso* (1955-6).

En este punto, es pertinente señalar que la relación de Nono con compositores latinoamericanos en general y argentinos en particular ha sido abordada desde diversas perspectivas en una cantidad considerable de trabajos.⁷ Para el caso de los argentinos,

³ Véase Jorge Horst, “Necesaria transgresión”, *Anuario 2002-2003*: 81-84; Jorge Horst, “La resistencia”, *Ñ Revista de Cultura*, 7 de agosto de 2004; y Jorge Horst, “Acracia y composición musical”, en *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, comp. Pablo Fessel (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007), 41-51.

⁴ En relación con los primeros puede consultarse Jorge Horst, “A Luigi Nono”, *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 37-39; Jorge Horst, *Serialismos*, inédito y Jorge Horst, *La Maga (a Carmelo)*, inédito. Con relación a los segundos véase Jorge Horst, *Pliegues turbulentos*, inédito, y Horst, “Necesaria transgresión”.

⁵ Véase Horst, “A Luigi Nono” y Pablo Jaureguiberry, “‘Frammenti-Sospiri, a Nono’ (1991) de Jorge Horst: la génesis de una recepción productiva indeleble”, trabajo que fue leído en el marco del Congreso Argentino de Musicología 2020/21.

⁶ Algunas características de las series de todos los intervalos y, en especial, de la que tratamos aquí han sido destacadas, más allá del énfasis en que esta última no debería utilizarse para componer, desde un trabajo teórico fundacional como Herbert Eimert, *¿Qué es la música dodecafónica?*, trad. Juan Pedro Franze (Buenos Aires: Nueva Visión, 1959 [1952]).

⁷ Sugerimos, por ejemplo, Esteban Buch, “Ginastera y Nono: encuentros y variantes”, *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 9 (2002): 62-85; Graciela Paraskevaídis, “Apuntes sobre Luigi Nono y

no obstante, estos textos suelen estar enfocados en los contactos del veneciano con figuras ligadas directamente al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en especial Alberto Ginastera, y a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Esta particularidad, la cual se sustenta en los viajes que Nono realizó en 1967 y en 1971 para desarrollar labores docentes en dichas instituciones respectivamente, da pie a la construcción de un marco que nos sirvió como base más allá de la distancia de una generación con la formación de la poética que se trata aquí. Para cubrir este espacio temporal contamos con un ensayo intitulado “*Prometeo. Una ópera invisible*”, el cual nos indicó sobre “la última visita del autor [Nono] a Buenos Aires, en diciembre de 1985, para unas jornadas denominadas Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática”.⁸ Allí, entre otros aspectos, se tratan los estrenos porteños de *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988) a cargo del violinista Irvine Arditti en 2002 y de *Prometeo, tragedia dell’ascolto* (1981-4, rev. 1985) en el Teatro Colón en 2013, los cuales representaron una oportunidad significativa para Horst de escuchar en vivo dichos trabajos. Además, en relación con el primer caso, la posibilidad de crear una obra para un taller/concurso compositivo que estuvo a cargo del propio Arditti, lo que redundó en el estreno de *Efigies* (2002) para violín solo, tratada tangencialmente en el recorrido siguiente en función de los diversos aspectos que la unen a la figura de Nono.⁹

Los comienzos

Las referencias más tempranas a Nono en la producción de Horst las encontramos en dos escritos de 1990, *A Luigi Nono y Serialismos* —el primer texto inédito que pudimos obtener—. En función de la datación es interesante considerar, al menos, dos aspectos que tienen implicancias significativas para el vínculo estudiado. En primer lugar, nos ubicamos en el año de fallecimiento del compositor veneciano, lo que implica que el proceso de recepción productiva que vamos a proyectar puede ser catalogado

su relación con América Latina”, disponible en: <https://www.latinoamericana-musica.net/historia/nono/apuntes.html>, y Daniela Fugellie, “‘Luigi Nono: Al gran sol de la revolución’. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)”, *Boletín Música* 35 (2013): 3-29. En otra línea, resulta reveladora la incorporación de Nono en Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006), y la interesante referencia a su primer viaje a Latinoamérica en Claudio Annibaldi, “Nono, Luigi”, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 vols. (Londres: Macmillan, 1980), 13, 269-273.

⁸ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2018), 51.

⁹ Para más datos sobre las actividades de Arditti en ese año en Buenos Aires pueden consultarse las publicaciones de prensa periódica Martín Liut, “Música contemporánea”, *La Nación*, 23 de octubre de 2002, 5 y Martín Liut, “Las lecciones de Irvine Arditti”, *La Nación*, 25 de octubre de 2002, 3. En esta última nota se menciona el nombre de Jorge Horst, pero no el de su composición.

como póstumo.¹⁰ Esta particularidad, por un lado, da lugar a pensar que los primeros trabajos de Horst en esta línea —os escritos mencionados y la segunda pieza de su primer cuarteto de cuerdas intitulado *Conjuro y posibles* (1991)— surgen de una perspectiva en cierto sentido cabal de una historia inmediatamente reciente y, por el otro, acentúa el carácter apologético que emana de estos trabajos. En segundo lugar, y en algún punto en tensión con la idea de completitud que señalamos, es necesario tener en cuenta que, en aquellos años, en los cuales la *World Wide Web* estaba recién creada, el acceso a materiales nonianos por parte de Horst era considerablemente más escaso del que se podría suponer.

En relación con estas peculiaridades, analizamos una entrevista realizada al músico rosarino que se llevó a cabo, en coincidencia aproximada con el estreno de *Efigies*, el 23 de octubre del 2002 en Buenos Aires. No obstante, aquí es pertinente matizar este material con la advertencia sobre cómo “los efectos de lectura de los comentarios de artistas están atravesados por un mito que ... proyecta sobre esos escritos una ilusión de transparencia y verdad”, lo cual implica una instancia que debe ser “[d]esmitificada e interpretada ella misma”, para, en definitiva, constituir “un horizonte de sentido ineludible para la crítica”.¹¹ Así, mediante el discurso del propio Horst, pudimos encontrar indicios sobre la potencial génesis de su conexión con Nono y, a la vez, vislumbrar su particular mirada sobre la recepción argentina del reconocido militante comunista.

[U]na figura que me impresionó muchísimo fue la figura de Nono. Yo a Nono lo conocí accidentalmente por una revista, de esas revistas que en otros años era dificultoso tener, que si uno la tenía te “cepillaban”. La revista se llamaba *Crisis*, y en el número 24, había una entrevista larguísima a Nono que le habían hecho en el año 74. Bueno, cuando yo terminé de leer esa revista **quedé absolutamente anonadado con lo que el tipo decía, y alineado en lo que él planteaba**. Entonces a partir de esa época fue como que **encontré una especie de luz guía, en cuanto al pensamiento, en cuanto a las cosas que yo sentía con respecto a la música y lo que tenía que hacer**.¹²

¹⁰ Más allá del procedimiento habitual que consiste en homenajear a figuras luego de sus decesos, en este caso, por la dimensión y la continuidad que ostenta la recepción productiva noniana dentro de la poética horstiana, es significativo que esta, hasta donde pudimos profundizar, haya comenzado allí. Agradecemos a Daniela Fugellie la observación del *topos*.

¹¹ Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante* 5, 2 (2014): 59.

¹² Santiago Diez, Sebastián Di Sanzo, Luciano Giambastiani y Matías Giuliani, “Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo” (monografía de cátedra,

A continuación, el entrevistador (Matías Giuliani) le propone que se explye sobre su contacto con la música de Nono.

Seguí laburando en eso tratando de conseguir material; siempre fue muy duro conseguir material de él; siempre tuve que soportar críticas, incluso muchas veces hasta la burla de gente que lo conoció y lo odió. Fundamentalmente en este país, él no tuvo un buen pasar. ... [H]ay un tono socarrón alrededor de él en general, por esta cosa militante que él [sic] tenía. Él cometió el “error” de decirle, en el año sesenta y pico, a la gente de acá, de que había que hacer otras cosas, que había que motivar de otra manera la realidad, y muchos lo tomaron como un insulto Esa fue una figura persistente, si bien tuve años en los cuales no me conecté con él, que no conseguía material nuevo. **En general, fue siempre como una especie de lucero...**¹³

Como puede observarse, más allá de lo que destacamos en relación con el carácter laudatorio y la dificultad para obtener material, para el Horst de comienzos de siglo su vínculo con Nono todavía estaba fuertemente marcado por la imagen del artículo mencionado. En este sentido, la referencia a los peligros que, en cierto momento, implicó poseer un ejemplar de la revista cuyo nombre exacto era *ideas, letras, artes en la CRISIS* permite comenzar a vislumbrar el peso que tiene el componente ideológico-político en el proceso de recepción productiva estudiado. Además, resulta interesante notar que, a pesar de la propuesta del entrevistador, el rosarino no mencione ninguna composición particular del veneciano ni ningún aspecto específicamente musical.

Para enmarcar la entrevista/artículo de Ernesto González Bermejo a Nono realizada en Venecia y publicada en el volumen correspondiente a abril de 1975 basta aclarar que, en su primer ciclo —más allá de modificaciones, divergencias y contradicciones— la revista contó con cuarenta números entre mayo de 1973 y agosto de 1976. Su director editorial fue Eduardo Galeano, uno de sus secretarios de redacción Juan Gelman, y uno de los colaboradores habituales, el desaparecido Haroldo Conti.¹⁴ La nota, de seis páginas de duración está dividida en cinco partes y cuenta con varias imágenes, entre las que se destacan reproducciones de manuscritos del compositor con

Universidad Católica Argentina, [2002]), s. p. Cursivas y comillas en el original, resaltados nuestros.

¹³ Ibid. Comillas en el original, resaltado nuestro.

¹⁴ Para más información sobre la publicación periódica y el rol que jugó en relación con ciertos debates historiográficos y políticos pueden consultarse, entre otros, María Sonderegger, “Crisis (1973-1976): un proyecto cultural”, *América: Cahiers du CRICCAL*, nro. 9-10 (1992): 429-436, e Inés Vázquez, “Crisis (1973-1976): fundamentos, puentes, debates, rupturas: una experiencia cultural de los 70”, en *Historia de revistas argentinas I*, AA.VV. (Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revista, 1995), 301-336.

esquemas sobre *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), *Il canto sospeso* y *Al gran sole carico d'amore* (1975, aún no estrenada al momento de la entrevista). A su vez, resulta interesante notar que el texto se constituye como una unidad que, por un lado, presenta confluencias recurrentes entre géneros literarios diversos, como son el ensayo y la transcripción de entrevista, y por el otro, sostiene un matiz en el cual lo político y lo estético parecieran converger casi sin contradicciones. En relación con estos puntos, se pueden leer aseveraciones como “[l]a obra maestra que nos propone componer juntos, para que llegue a hacerse un reparto equitativo de toda la belleza del mundo, es la revolución”¹⁵ o “[p]ara mí [Nono] participar en una reunión sindical, en una huelga, es hacer música y hacer música es también una forma de participación política”.¹⁶ Así, desde este marco ideológico tan acentuado, parece pertinente reconsiderar ciertos planteos de Nono, algunos de los cuales llegan a adquirir la impronta de valores estéticos, en función de la significación que han adquirido en el devenir de la poética del rosarino.¹⁷

Para comenzar, frente a la pregunta por la ontología musical, encontramos que la música es “[u]n medio de comunicación, claro. Pero creo que siempre la música es una determinante-determinada de la sociedad; siempre tiene una relación de motivación, de creación y de funcionalidad con la sociedad que la produce”, y “[l]a música, para mí, tanto en el momento de la creación como en el momento de la elección del material acústico, es un acto de conocimiento de nuestra historia”.¹⁸ En relación con este último punto, se vuelve significativo destacar el lugar que lo histórico ostenta dentro de la producción horstiana, tanto en la utilización de ciertos materiales y procedimientos, como en el rescate de algunas figuras particulares, lo que en definitiva funciona como una manera más de permear políticamente sus trabajos. Además, frente a la pregunta por la diferencia entre música y ruido Nono es lacónico, “[n]inguna. Por eso nosotros hablamos, en todo caso, de fenómenos acústicos, compuestos o no”.¹⁹ Así, esta postura frente a lo que se vuelve admisible como musical será compartida y practicada por Horst, en confluencia con una recepción de las propuestas de Helmut Lachenmann, discípulo del veneciano, para dar lugar a una utilización frecuente de lo que se asociaba con la noción de “técnicas extendidas”.

Por otro lado, Nono apunta en reiteradas oportunidades hacia la importancia de

¹⁵ Ernesto González Bermejo, “Luigi Nono”, *Ideas, letras, artes en CRISIS*, nro. 24 (1975): 62.

¹⁶ *Ibid.*, 65.

¹⁷ Hay que aclarar, como es esperable, que los aspectos de la producción horstiana que mencionamos en esta línea no tienen su origen solo en las propuestas nonianas y, menos aún, en las desarrolladas en la entrevista en cuestión.

¹⁸ González Bermejo, “luigi nono”, 62.

¹⁹ *Ibid.*

la dialéctica en su proceso compositivo, elemento que, más allá de su componente binario y su tinte teleológico, es privilegiado por Horst al mantenerse como rasgo distintivo de su producción y, asimismo, de su propia interpretación. Otro aspecto importante, que en la entrevista surge de las posibilidades que brinda la electrónica, es el que Nono denomina “utilización nueva del espacio acústico”,²⁰ cuestión que Horst tematizará en sus composiciones mediante el desplazamiento de los intérpretes por el escenario, su ubicación en disposiciones no tradicionales y/o su ocupación de lugares alternativos dentro de la sala de concierto. A su vez, es interesante notar que cuando a Nono se lo consulta por actividades destacables llevadas a cabo por compositores latinoamericanos, este remite a la exploración de materiales lingüísticos propios “ricos en inflexiones y matices, como la lengua quechua o maya, que ellos están investigando”.²¹ Con relación a este tema es pertinente señalar, por un lado, que si bien en la producción de Horst no abundan las composiciones con cantantes, sí hay una utilización de la voz principalmente enfocada en lo fonético y, por el otro, que desde AWA (2006) —vocablo quechua concebible como prefijo que remite al campo de lo textural— el rosarino ha ido incorporando, cada vez con más frecuencia y casi exclusivamente en los títulos, lenguajes de diversos pueblos originarios.²²

Por último, observamos que la cuarta parte del texto, intitulada “Nono en su obra”, consiste en una especie de catálogo selectivo con escasos comentarios, el cual comienza con *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950) y llega hasta *Como una ola de fuerza y luz* (1972). Más allá de que los títulos de las obras y sus dataciones presenten errores o, si se quiere ser más benevolente, divergencias con catálogos más actuales, entendemos que este listado significó para Horst una buena posibilidad de acercarse a la producción compositiva del veneciano.²³ Además, allí se vuelve a destacar la importancia de *Il canto sospeso* dentro del catálogo noniano, hecho significativo en función del lugar que la serie de dicha obra ocupa en los trabajos del rosarino y de las implicancias políticas que este material conlleva.

²⁰ Ibid., 63.

²¹ Ibid., 64.

²² Además del cuarteto de trombones mencionado, podemos agregar *Ditirambo II. Illambaes* (2007) para orquesta; *HUA* (2009) para cualquier fuente sonora; *QOM* (2011) para cuarteto de saxofones; *Yapay* (2011) para voces, clarinete bajo, corno, trombón, viola y violonchelo; *kra kran* (2012) para flauta(s), clarinetes(s), percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo; *Aluna* (2015) para trombón y piano; *Cutral* (2017) para cuarteto de cuerdas; *Tuhun* (2018) para coro de niños y orquesta; *NEHIEN* (2019) para coro y aerófonos varios, y *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) para violín y marimba.

²³ Para la obtención de información general sobre la producción de Nono nos basamos en el catálogo online que provee la Fondazione Archivio Luigi Nono Unlus: <http://www.luiginono.it/>.

Recepción productiva alrededor de la “serie noniana”

El primer escrito inédito de Horst que pudimos obtener, fechado en octubre de 1990 y titulado *Serialismos*, nos permite dar cuenta del caso más temprano de recepción productiva del que disponemos en relación con el eje propuesto. Allí, el autor presenta, en una mixtura entre mecanografía y manuscrito con una distribución espacial particular, una variada constelación de elementos en doce puntos que incluyen, además de lo textual, fragmentos de partituras. Con relación a lo textual, el nombre del veneciano aparece en reiteradas oportunidades y en distintos contextos. En esta línea, la mención más significativa para nuestros propósitos resulta de la breve caracterización que se realiza de él mediante tres conceptos. “Nono: sistema, sentido, ideología”.²⁴

En relación con los elementos musicales, que también se proponen de diversas maneras, sugerimos, aunque implique un cierto grado de homogeneización, una organización en tres grupos. Por un lado, podemos observar sucintos ejemplos de obras, transcritos por el propio Horst, entre los cuales se encuentra una partícula de la composición de Nono para violín, cuerdas y maderas denominada *Varianti* (1957). Por otro lado, encontramos materiales musicales en forma de series, generalmente solo de alturas, que funcionaron como estructuras para la realización de diversas composiciones.²⁵ En ambos casos todos los fragmentos están acompañados de referencias donde se indican las respectivas obras y sus autores, debido a lo cual se puede comprender fácilmente su unicidad. Al contrario, el grupo restante lo constituyen doce pentagramas aislados con una única figura cada uno.

²⁴ Horst, *Serialismos*, 2.

²⁵ Como excepción a la descripción de este agrupamiento mencionamos la incorporación del primer modo de “Mode de valeur et d’intensités” (1949) de Olivier Messiaen y de la matriz generativa de *Le marteau sans maître* (1953-5) de Pierre Boulez junto con su serie de alturas.

Figura 1: fragmento de la primera página de *Serialismos*

Modal, Tonal, Politonal, Atonal, Tropismo, Dodecafonismo,
"Zwölftontechnik", Serialismo.

Sistema selectivo, Repertorio, Jerarquías, Distribución,
Grado cromático, Intervalo, Función, Constelación.

Serie del 'Préludium',
de la "Suite Op. 25"
para Piano, de
Arnold Schönberg

Técnica con definidas características de Estilo que conforman un
Método espesado con muchos planteos desde la Estética y que en conjunto
y combinación se despliegan en el campo de la Poética.

[Sehr mäßig. ♩. = ca 40]

Compos de 8 a 10, de "Variationen (I)"
Op 27, Para Piano, de A. Webern.

Serie de quintas sobre
en que se basa la
Introducción del 1º Movimiento
de la "Liric Suite"
Para cuerdas, de
Alban Berg.

¿ROMANTICISMOS/EXPRESIONISMOS?

Lo gestual
Lo temático
Lo formal

como "Gestalt"
como manera
estilo
como género
histórico
(otro "a priori")

Fatalismo
Teleológico
Mesianismo
Lo dramático

Según se observa en la figura 1, *Serialismos* comienza con un la4 escrito en clave de sol y luego, durante el devenir del texto, aparecen por distintos territorios, inclusive interpolados entre oraciones, pentagramas sin claves con figuras redondas. El último de estos elementos cierra el trabajo y, unido a una anotación similar al resto de las mencionadas, esclarece la existencia de una especie de hilo conductor subyacente el cual aporta, al menos, una nueva clave de lectura: "Serie de todos los intervalos / para *Il canto sospeso* / de Luigi Nono".²⁶ Como puede apreciarse, este material adopta un estatuto particular dentro del texto y, así, nos permite abonar nuestra hipótesis sobre el peso de este componente en la recepción productiva de Nono por parte de Horst.²⁷

Para continuar con el tratamiento de la serie, y sin perder de vista su carga

²⁶ Horst, *Serialismos*, 4. Por otra parte, la relación de transposición entre esta serie y la de *Varianti* la conocimos mediante Douglas Needley, "A Study of Parametric Organization in Selected Works of Luigi Nono" (Tesis de maestría, University of British Columbia, 1974), 188, y Buch, "Ginastera y Nono", 65. Buch, E. (2005). Ginastera y Nono: encuentros y variantes. *Revista Del ISM*, 1(9), 62-84. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.545>

²⁷ Con relación a las implicancias políticas de la cantata noniana puede consultarse Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: A Composer in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015). A su vez, más allá de la potencial sobre interpretación, siguiendo en esta línea sugerimos que la condición de pluralidad que connota la serie puede relacionarse metafóricamente con la abolición de ciertas jerarquías.

simbólica en relación con la dialéctica entre música y política, destacamos el rol privilegiado que ostenta dentro de las creaciones horstianas, ya que fue reutilizada de diversas maneras en una cantidad considerable de sus composiciones.²⁸ En esta línea, más allá del reduccionismo y la simplificación que conlleva, sugerimos un agrupamiento en dos conjuntos, principalmente, en función del grado de indeterminación que posibilita la cristalización (o no) de dicha serie en cada interpretación particular de algunos de los trabajos. De este modo, la disociación que sostenemos se relaciona con la paradoja de que este material se presenta dentro de uno de los grupos como un elemento enfatizado desde las partituras en formas relativamente genéricas, por lo cual tiene una presencia muy notoria desde lo visual y condiciona casi cualquier análisis posible. No obstante, en función de los grados de apertura que señalamos, en la resultante sonora puede no aparecer como serie propiamente dicha o ni siquiera aparecer en absoluto. De tal modo, en las cuatro composiciones que determinamos para este conjunto —*Intempestivos* (2008), *Escarpa* (2014), *HUA* (2009) y *Klangstaub* (2011)— el material asociado a Nono se presenta, de forma explícita, en relación con diversos procedimientos que ponen en primer plano a la indeterminación, cuyo referente paradigmático para Horst es John Cage; hecho que da lugar a la generación de una especie de bucle dialéctico con notables alcances ideológicos.

Por el contrario, en el otro grupo la serie se plasma en —o da lugar a— un contenido concreto, por lo cual su lugar en cualquier interpretación específica es incontestable, pero, según sea el caso, no es tan fácilmente reconocible desde una mirada analítica o no ostenta una jerarquía muy marcada dentro de la estructura compositiva. De este modo, el agrupamiento en cuestión queda conformado por *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) para violín y marimba; *barro sublevado* (2003) para piano solo; *Crisoles* (2013) para corno inglés, clarinete bajo, fagot, piano, viola, violonchelo, y contrabajo y *herético furor* (1998, rev. 2001) para flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.²⁹

En relación con *barro sublevado*, la serie denota conexiones con aspectos

²⁸ En relación con este abordaje de la producción del rosarino, el cual se enfoca en elementos provenientes de otras poéticas, quedamos parcialmente en deuda con las correspondientes resignificaciones llevadas a cabo por el compositor y, más aún, con una consideración holística de las creaciones como objetos estéticos. Agradecemos a Pablo Fessel el llamado de atención sobre este punto, que trataremos de subsanar en trabajos de corte más monográfico.

²⁹ Como puede advertirse (con nota 46 o 47), las composiciones mencionadas no se encuentran ordenadas cronológicamente en ninguno de los dos conjuntos que construimos. En esta línea, la secuencia de su presentación se nutre de una intención teleológica que trata de responder a ciertas particularidades de nuestro *corpus*. De este modo, debido a limitaciones de espacio y a potenciales similitudes en los tratamientos del material serial, postergamos la profundización analítica en *ALOF' CO LAF'QUEN* para una ocasión mas propicia.

estructurales para volverse notable a partir de cuatro presentaciones completas. Así, como ejemplo paradigmático, proponemos el segmento que se puede observar en la figura 2; el cual consiste en la yuxtaposición del material tres veces, más allá de la interpolación de los *clusters* que lo fragmentan, mediante una registración fija de sonidos puntuales.

Figura 2: ejemplo del tratamiento de la serie paninterválica en *barro sublevado*



Según se nota mediante la segmentación que incorporamos, la primera manifestación comienza desde un si0, la segunda desde un mib2 y la tercera nuevamente desde el si0, aunque en inversión. A su vez, estas dos alturas son enfatizadas mediante indicaciones acentuales dinámicas y articulatorias, aportando cierta tensión con los postulados seriales debido a que convocan criptográficamente a la dedicataria, la pianista argentina Haydée Schvarzt. De este modo, las particularidades mencionadas permiten marcar la homología entre el procedimiento compositivo utilizado y el que implementó Nono en *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) en función del trabajo con las iniciales del nombre y del apellido de la figura homenajeada para determinar polos en los campos de alturas.³⁰ En definitiva, esta cuestión hace visible cómo Horst emplea materiales asociados a Nono a la vez que toma sus prácticas compositivas y así evoca tangencialmente posturas estéticas del veneciano; lo que redundará en un procedimiento transtextual recursivo que implica tres niveles estructurales.³¹

³⁰ En Jorge Molina, “Música e ideología. *Herético furor* de Jorge Horst”, *SUMMARIUM IV* (AÑO?): 190-243. *Barro sublevado* cierra un listado de ocho composiciones criptográficas de Horst compuestas hasta el año 2003. No obstante, allí no se detallan las características particulares de la aplicación de esta técnica en ninguno de los trabajos. Por otro lado, es pertinente señalar que en el mismo párrafo se menciona a Nono para ligarlo con las prácticas criptográficas.

³¹ Con relación a la manera en la cual Nono ha tratado materiales preexistentes, la dimensión que éstos adquieren en la estructura de sus propios trabajos y el trasfondo político que estos procesos implican, puede consultarse Mario Vieira de Carvalho, “Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono”, *Contemporary Music Review* 18 nro. 2 (1999): 37-85. Este artículo y, más aún, la revista en la cual se incluye, dedicada enteramente a la figura de Nono, tienen una importancia particular para esta investigación debido a que la publicación circuló en el ámbito de la música de concierto rosarina, lo que permite suponer que Horst pudo haber tenido acceso a ella. Además, el material se difundió junto con la partitura de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* a través de Nicolaus A. Huber, quién aportó un artículo para ese volumen sobre dicha obra. Así, proponemos que esta composición —la cual es destacada en Jorge Horst, “Materia musical y recorridos”, *Clang. Revista de música*, 1 (2015): 60, y Jorge Horst, *Glosas*, inédito: s.p. — se encuentra en los cimientos del trabajo criptográfico que señalamos al

Por otra parte, en *Crisoles* la serie pareciera ocupar un lugar periférico para encontrarse completa tres o cuatro veces, dependiendo de la velocidad de ejecución, en una sección distinguible por su alto grado de indeterminación. No obstante, el caso amerita un examen más atento por su peculiaridad y por las diversas conexiones que allí se dan con el compositor veneciano. Como su título permite inferir, *Crisoles* está compuesta por elementos provenientes de diversos trabajos, entre los cuales encontramos materiales de *Efigies* y *Barro sublevado*, quizás, tematiza la fragmentariedad desde diversos aspectos. En esta línea, dando cuenta de niveles recursivos, señalamos que *Efigies* incorpora criptográficamente a Nono y es, a su vez, otro caso de recepción productiva que puede conectarse, por la disposición de sus componentes y algunos de sus materiales con *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) y con *La lontananza nostalgica utopica futura*.³²

Desde otra óptica, siguiendo con conexiones nonianas, podemos destacar la utilización de dos tipos diferentes de criptografía para invocar a Ernesto “Che” Guevara, uno específicamente musical y el otro a través de un texto explicativo destinado a los intérpretes, situación que, en este contexto, se constituye como una cierta paradoja.³³ En relación con este segundo caso, en la sección de *Crisoles* que destacamos, seis de los siete instrumentos trabajan libremente con un grupo de cuatro grados cromáticos (do, si, mi y sol) al cual se solicita incorporar sus microtonos circundantes, que según el sistema de lectura musical germánico equivale al apodo más la inicial del apellido del guerrillero.³⁴ En este marco, el instrumento restante (piano) ejecuta una serie de fragmentos de *Barro sublevado* entre los que se encuentran algunos que contienen la serie estudiada y/o partes de ella. Es necesario aclarar que estos elementos no se corresponden con el orden en el cual aparecían en dicha obra ni, necesariamente, con su aspecto morfológico, además de encontrar diferencias de *tempo*, dinámica y articulación. A modo de ejemplo proponemos la figura 3, cuyo último fragmento comienza, según

comienzo como particularidad de la poética del rosarino.

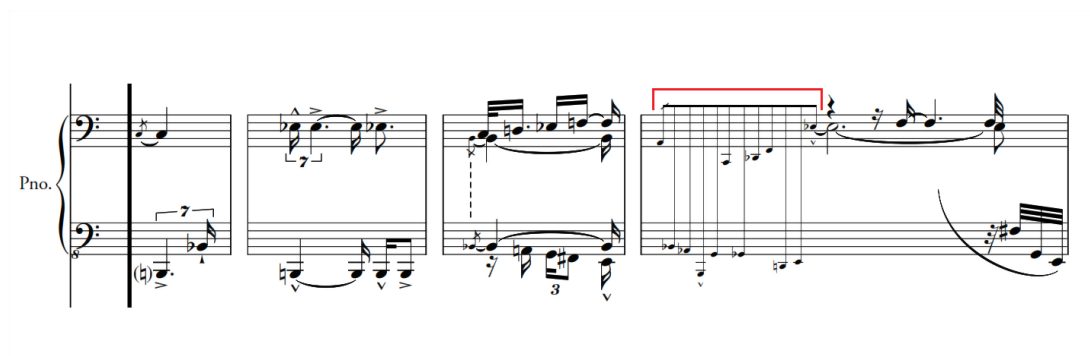
³² En paralelo, *Efigies* incluye de forma similar a Salvatore Sciarrino y a materiales de su obra para violín solo intitulada *Sei Capricci* (1975–6).

³³ Este hallazgo parte del análisis musical y se sustenta en Graciela Paraskevaïdis, *La presencia del Che en la música contemporánea*, disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf, 2. Para profundizar en el dispositivo criptográfico guevariano creado por Horst remitimos a Jaureguiberry, “Entre ideología, política y criptografía”.

³⁴ Aquí nos encontramos con la implementación de una herramienta teórica horstiana denominada “núcleos y satélites”, que consiste, de manera aproximada, en enfatizar ciertos eventos mediante diversas formas —entre las que destacamos la repetición— mientras se los envuelve con elementos contiguos. Recurrimos a esta descripción *ad hoc* en función de que no encontramos menciones de dicha construcción en los escritos de Horst ni en trabajos que aborden su producción. Así, esta propuesta también puede ubicarse dentro de la recepción horstiana de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* en función de la manera en que allí son tratadas las alturas.

hemos indicado, con el material dispuesto desde un la2.

Figura 3: edición de los cuatro primeros fragmentos de la parte de piano del compás 43 de *Crisoles*



En *Herético furor*, de forma comparable a las dos obras anteriores, encontramos un caso de recepción productiva que denota y connota vínculos con el compositor veneciano en diversos niveles en función de la utilización de materiales, procedimientos y, en definitiva, de las posturas estético-ideológicas que la sustentan. En esta línea, Molina comenta que la obra consiste en

un homenaje a Giordano Bruno, convocado en ella criptográficamente a través de sus iniciales “G” “B”, que en el sistema de lectura musical germánico equivalen a las notas [s]ol - [s]i bemol. Estas notas constituyen los polos o ejes sobre los cuales gira toda la composición, a las que se agrega “F” (nota [f]a), que alude al verdadero nombre del filósofo (Filippo).³⁵

Este hecho, más allá de lo destacado en relación con el uso de la criptografía por parte de Nono —cuestión que es mencionada en el artículo sin conectarla con ninguna obra puntual—, da pie a considerar la ponderación de Bruno, que en el caso de Horst parte de su propia identificación con el anarquismo y la herejía, como un nuevo punto de contacto entre el rosarino y el veneciano. Además, otro rasgo importante de la obra que sustenta nuestra propuesta es el tratamiento dialéctico del que su material es objeto, al cual Molina dedica un apartado específico con siete subsecciones que presentan los opuestos más representativos. En la segunda de éstas, que trata las tendencias centrípetas y centrífugas presentes al comienzo de *Herético furor*, encontramos la primera referencia a la serie que estamos tomando como eje, aunque sin ninguna especificación analítica, cuestión que tiene implicancias sensibles sobre las que profundizaremos a continuación.

Desde otra perspectiva, mediante aspectos relativos a lo formal, Molina plantea

³⁵ Molina, “Música e ideología”, 195. Comillas en el original.

conexiones con el Minimalismo que, de manera aparentemente paradójica, conducen a Nono y a su obra criptográfica por excelencia. Así, “*Herético [f]uror* adopta un planteo minimalista sin conexión con las experiencias ... de Terry Riley o Steve Reich ... pero sí con afinidades con la línea inaugurada por Luigi Nono en *A Carlo Scarpa Architetto [sic]* y continuada por Helmut Lachenmann y Salvatore Sciarrino, entre otros”.³⁶ Esta aseveración, que resulta problemática debido a los alcances del concepto elegido y sus diversas acepciones, puede matizarse, por un lado, mediante la idea de “minimismo” empleada por algunos referentes de la vanguardia latinoamericana formada en torno al CLAEM en función de la conexión que los une con Horst³⁷ y, por el otro, a raíz de que el trabajo del veneciano con cantidades reducidas de ciertas variables/parámetros, principalmente grados cromáticos, ha sido destacada desde su producción temprana por diversos investigadores.³⁸ No obstante, la insistente aparición de Nono en este artículo, dedicado a profundizar en las conexiones entre música e ideología mediante el trabajo de Horst, es sin duda característica. Así, proponemos una cita que, más allá de pertenecer al texto de Jorge Molina y referir a Nono, creemos bien podría haber sido escrita por Horst para caracterizar una convicción esencial de su poética, la cual se proyecta desde su propia imagen del reconocido militante comunista. “[E]l acto más revolucionario que puede acometer el arte es enfrentar las convenciones que lo maniatan y que le impiden ser el reflejo más profundo de la vocación de libertad que implica su ejercicio”.³⁹

Para retomar el tratamiento de la serie paninterválica en *Herético furor*, es pertinente señalar que Molina, más allá de la mención que destacamos en el párrafo anterior, incorpora un anexo que presenta un análisis descriptivo de la obra, mediante una segmentación en dos niveles formales, en el que se indican las apariciones del material estudiado a través de referencias a secciones y/o números de compases, pero sin detalles ulteriores. En esta línea, encontramos aseveraciones como las siguientes: entre los compases 47 y 50 en el piano “retorna a la diversidad de la serie paninterválica”⁴⁰ o entre los compases 168 y 170 se produce “el despliegue de una serie

³⁶ Molina, “Música e ideología”, 204.

³⁷ En esta línea, por ejemplo, para profundizar en la conexión entre la poética horstiana y la de Graciela Paraskevaïdis puede consultarse Thomas Beimel, “Horst, Jorge”, en *Komponisten der Gegenwart 52 Nlfg, 10/14*, ed. Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer (Múnich: edition text + KRITIK, 2014). A su vez, la admiración hacia Nono compartida por ambos puede inferirse desde Jorge Horst, “Anwesend! In der Erinnerung, immer”, *MusikTexte*, 153 (AÑO?): 66.

³⁸ Véanse, entre otros, Needley, “A Study”; Annibaldi, “Luigi Nono”; Gianmario Borio “Nono, Luigi”, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 vols. (Londres: Macmillan, 2001), Vol. 18, 24-28, y Juan José Raposo Martín, “Luigi Nono y Nuria Schönberg. Las obras del encuentro (I)”, *Sul Ponticello*, II época nro 9 (AÑO?): 1-35.

³⁹ Molina, “Música e ideología”, 207.

⁴⁰ Ibid., 210.

paninterválica a partir de [f]a”.⁴¹ Estos datos, si bien funcionan adecuadamente como indicios, dan lugar a un cierto nivel de confusión debido a que en realidad este material, el cual detenta un lugar sensiblemente diferente al que manifiesta en las obras que tratamos anteriormente, cumple aquí un rol estructural al ser determinante para la construcción de gran parte del material pianístico y, en menor medida, para la conformación de algunas secciones específicas. No obstante, la cuestión se vuelve un tanto más compleja debido a que la serie nunca alcanza a constituirse como tal ya que siempre aparece con alguna modificación sustancial. Es decir, la permutación, la estratificación, la fragmentación, la repetición y/o la interpolación hacen que en la formalización el material adquiera características que lo relacionan tangencialmente con los cánones dodecafónicos.

Por otra parte, las peculiaridades destacadas, paradójicamente, también nos remiten a Nono, debido a que estas pueden relacionarse con su propia práctica de permutar los componentes de algunas series. Al respecto, Iddon propone que “[l]a clase de permutaciones de elementos en múltiples niveles que Nono había empezado a formalizar, desde *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* hasta *Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón*, era una idea que compartían con Maderna y denominaron ‘técnica de desplazamientos’”⁴² y, además, que esta técnica era, para 1957, una de las principales diferencias entre su manera de cultivar el serialismo y las de Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez. No obstante, si bien en el caso de Horst estas modificaciones no parecieran responder a rígidas estructuras pre-compositivas, como en algún punto sería el caso de Nono, es importante dimensionar cómo la serie paninterválica se encuentra en los cimientos de *Herético furor* y mientras se fusiona con el trabajo criptográfico de “núcleos y satélites” da lugar a elementos concretos. A modo de ejemplo proponemos la figura 4, en la cual se observa cómo el material pianístico puede concebirse como una estratificación de la serie con dos elementos permutados. Así, los sonidos de registro medio indicados en el pentagrama que corresponde a la mano derecha, sol3 y las notas que lo rodean (fa#3 y lab3), son los tres primeros de la serie y responden a la lógica de jerarquizar el polo, mientras que los restantes, en el estrato grave, exponen ordenadamente dicho material desde su cuarto componente.

⁴¹ Ibid., 214.

⁴² “[t]he sort of multi-layered shuffling of elements which Nono had begun to formalise, from the *Variazioni canoniche* [sic] through to *España en el corazón* [sic], was an idea which he and Maderna shared and termed a ‘tecnica degli spostamenti’”. Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Nueva York: Cambridge University Press, 2013), 78-79. La traducción es nuestra.

Figura 4: edición de los seis primeros compases de *Herético furor*

The image displays a musical score for the first six measures of the piece 'Herético furor'. The score is written for five instruments: Flauta Contralto, Clarinete Bajo, Violín, Violoncello, and Piano. The tempo is marked as ca. 156 and the time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system (measures 1-3) is marked with a tempo of ca. 156 and a time signature of 4/4. The second system (measures 4-6) is marked with a tempo of 79 and a time signature of 6/8. The score includes various dynamic markings (ff, f, mf, p, p.o., s.p., arco, liscio) and articulation marks (accents, slurs, phrasing slurs). The Flauta Contralto part features a melodic line with a phrasing slur over measures 1-3 and a phrasing slur over measures 4-6. The Clarinete Bajo part features a bass line with a phrasing slur over measures 1-3 and a phrasing slur over measures 4-6. The Violín part features a melodic line with a phrasing slur over measures 1-3 and a phrasing slur over measures 4-6. The Violoncello part features a bass line with a phrasing slur over measures 1-3 and a phrasing slur over measures 4-6. The Piano part features a bass line with a phrasing slur over measures 1-3 and a phrasing slur over measures 4-6.

En definitiva, mediante los casos tratados, estamos en condiciones de señalar cómo lo político es tematizado en varios niveles que se interrelacionan de diversas maneras. En un sentido muy general, entendemos que la incorporación de la figura de Nono, la cual se produce de forma recursiva en función de la utilización de sus materiales y de procedimientos análogos a los suyos —hecho que redundaría en reproducir algunos de sus posicionamientos estéticos en relación con el uso de la transtextualidad—, implica una dimensión política subyacente debido al rol que el veneciano cumple por nunca haber comprometido “la integridad artística de sus obras para expresar sus convicciones ideológicas”.⁴³ En otro nivel, lo político se relaciona con el tratamiento alternativo del material serial, cuestión que puede conectarse con una postura horstiana en la cual “lo reglado y normalizado de la vida social tiene un análogo en la convención musical que se manifiesta como cosificación” y, por ende, frente a esto, se impone “la necesidad de una trasgresión que tome por objeto el lenguaje musical en sí mismo”.⁴⁴ De este modo,

⁴³ Molina, “Música e ideología”, 207.

⁴⁴ Pablo Fessel, “Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy”, disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>: 5.

mediante una trayectoria autorreferencial de resistencia y contravención, se hace palpable la búsqueda de “generar, lo más creativamente que se pueda, nuevas situaciones y quizás ‘nuevos mundos posibles’ como diría el gran compositor veneciano Luigi Nono”.⁴⁵

Para continuar con el recorrido por los trabajos de Horst que utilizan el material noniano destacado, nos adentramos en el conjunto restante, el cual se caracterizó por contener obras que ostentan un alto grado de indeterminación y que, a su vez, disponen la serie desde un lugar privilegiado en su soporte textual más allá del lugar que esta tenga en cualquier interpretación concreta. Así, las cuatro creaciones que encontramos en esta línea —*Intempestivos* (2008), *Escarpa* (2014), *HUA* (2009) y *Klangstaub* (2011)— poseen partituras reducidas, que incluyen explicaciones de ejecución numeradas con extensiones proporcionalmente considerables, en las que se fijan/sugieren ciertos parámetros mientras se proponen acciones para realizar con ellos mediante orgánicos que también pueden variar.

Dentro de este grupo —en función de la presencia, excluyente en algún sentido, de materiales del compositor veneciano y su balance con los posibles resultados sonoros— se destacan, como casos paradigmáticos, *Intempestivos* y *Escarpa*.⁴⁶ De este modo, *Intempestivos* —obra indicada “para cualquier [s]axofón”, aunque “está abierta a hacerse con más instrumentos (no solo saxo), ... alcanzando incluso la orquesta”— detenta la peculiaridad, única dentro de nuestro recorrido, de que en sus instrucciones se declaran las fuentes mediante las cuales se construyó la propuesta para el control de alturas, la cual “proviene de las series paninterválica expansiva y de la serie del *Liebeslied* (1954) del compositor veneciano Luigi Nono”.⁴⁷ Así, esta cuestión pone de manifiesto cómo Horst reconoce su filiación con Nono en un plano diferente y, por otra parte, da cuenta de la incorporación de una nueva obra del veneciano a su proceso de recepción productiva.⁴⁸ Más allá de estas cuestiones, es interesante observar, desde la partitura completa presentada con intervenciones en la figura 5, cómo toda la línea de notas de *Intempestivos* consiste en la imbricación alternada de las dos series mencionadas mediante un único evento cada una de las veces. Es decir, las setenta y ocho alturas escritas, sin contar los tres posibles cambios de octava, conforman una cadena con siete eslabones en la cual los cuatro impares se corresponden con la serie

⁴⁵ Horst, “La resistencia”, 8.

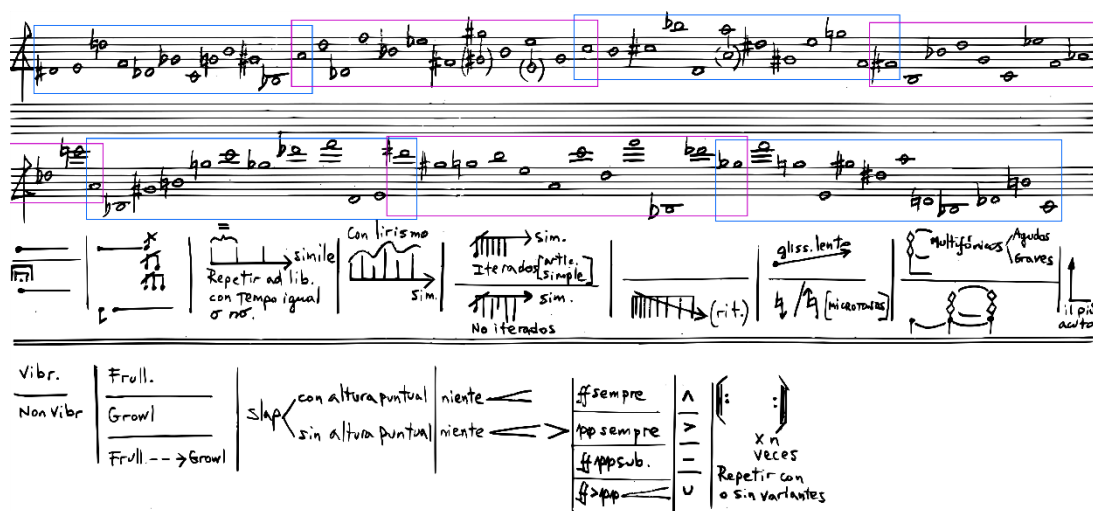
⁴⁶ Aquí, por razones similares a las aducidas previamente en la nota 30, decidimos reservar un tratamiento analítico pormenorizado de *Escarpa* para otra oportunidad.

⁴⁷ Jorge Horst, *Intempestivos* (partitura inédita, 2008), s.p.

⁴⁸ Las problemáticas relacionadas con cómo Horst concibe y resignifica el material tomado del *Liebeslied*, junto con la extensión de su reutilización, presentan particularidades que implican investigaciones ulteriores y, a su vez, escapan a las posibilidades del presente trabajo.

paninterválica y los tres pares se atribuyen a la otra serie. A su vez, aquí podemos notar que la alternancia de las series da lugar a una configuración simétrica, aspecto que también puede ubicarse dentro de la recepción noniana en función de la jerarquía que el veneciano le otorgaba a este tipo de estructuras, en diversos niveles y con relación a distintas variables, dentro de sus composiciones.

Figura 5: edición de la partitura de *Intempestivos*



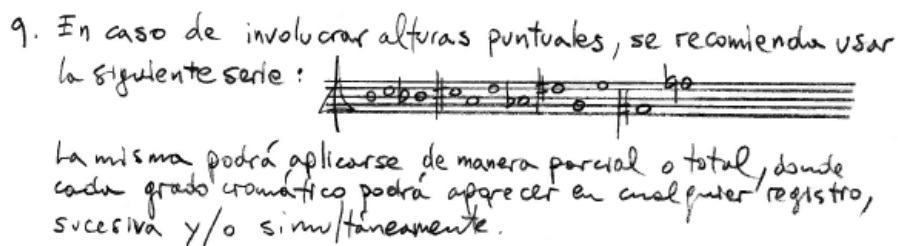
Por otra parte, el peculiar ordenamiento da lugar a que la partitura pueda concebirse en dos mitades bien diferenciadas con un sector propio para Nono, inclusive desde la distribución de sus elementos, debido a que las alturas contenidas en las dos líneas de pentagrama remiten directamente al veneciano, más allá de la plasmación propuesta por Horst; mientras que las posibles acciones a realizar con ellas, según se desarrolla en las indicaciones, “configuran gestos prototípicos de la propia gestualidad” del rosarino.⁴⁹ En esta línea entendemos que, si bien el empleo de muchas de las acciones determinaría que las series no aparezcan como tales en posibles resultados sonoros, la manera de presentar las alturas sugeridas y la centralidad que de alguna manera ostentan condiciona una tendencia en la cual la presencia formalizada de estos materiales, al menos de forma fragmentaria, resulta esperable. De este modo, tanto la apertura formal como la preeminencia de la indeterminación, por un lado, y la utilización de las series, por el otro, demarcan un espacio —concebible a partir del montaje— que remite a una postura configurada por la afluencia de vetas nonianas y cageianas. En definitiva, como dejamos entrever más arriba para este conjunto de obras, el componente dialéctico que se manifiesta en diversos niveles en *Intempestivos* da cuenta de aspectos de la recepción

⁴⁹ Horst, *Intempestivos*, s.p.

productiva estudiada; los cuales, a su vez, incorporan la recepción de una corriente cageiana que, en ciertas formas, es explícitamente opuesta a la noniana y también tiene para Horst un trasfondo ideológico-político muy marcado.

El caso de *HUA* (2009), para cualquier fuente sonora pero proyectada inicialmente para un percusionista, resulta similar al anterior en varios aspectos. No obstante, en relación con el modo en el cual la serie paninterválica es presentada, la tangencialidad estructural que esta ostenta y el alcance relativamente acotado que se le otorga al parámetro altura, la situación puede considerarse como antitética. Aquí, la partitura consiste en siete “instancias (H, V, O, Σ_i , Σ_R , P y M)” compuestas por acciones relativamente delimitadas que se pueden recorrer de forma libre desde un material base, el cual se constituye como un agrupamiento de tres corcheas para el que se sugiere un *tempo* aproximado de setenta y dos pulsaciones por minuto.⁵⁰ De las seis secciones restantes; V propone más de treinta variantes con diversas figuras rítmicas dentro del marco de la pulsación de negra con punto; O sugiere la incorporación de variantes que no sean las escritas en la instancia anterior; Σ_i , Σ_R y P indican acciones relativamente más concretas para aplicar a elementos ya seleccionados y M plantea posibles modulaciones entre las otras instancias. Como puede inferirse de esta escueta presentación, en *HUA* no hay parámetros sonoros que se establezcan *a priori* y, en esta línea, la variable que más jerarquía ostenta, por fuera de la cuestión morfológico-estructural, es la rítmica. No obstante, la última de las indicaciones para la ejecución de la obra, que incorporamos como figura 6, se ocupa del control de las alturas y, así, permite observar cómo el material estudiado se manifiesta, por primera vez entre todas las composiciones que analizamos, en el límite de su ontología, es decir, de forma genérica y reducida mediante un pentagrama que indica los doce grados cromáticos que lo componen.

⁵⁰ Jorge Horst, *HUA* (partitura inédita, 2009), s.p.

Figura 6: novena indicación para la interpretación de *HUA*

De este modo, la situación da lugar a ciertas particularidades que se tornan relevantes para obtener una perspectiva cabal de las diversas maneras en las cuales Horst ha trabajado con la serie. Por un lado, al no haber ninguna otra referencia para el tratamiento de las alturas, *HUA* pasa a ser la única obra de las expuestas hasta el momento que da lugar a versiones que consistan exclusivamente, mediante interpretaciones extremas, en la formalización del material mencionado o, cerca del polo contrario, a ejecuciones mucho más probables en las que casi no aparezcan vestigios de la serie. Por otro lado, el lugar de emplazamiento del material se vuelve notorio debido a que, si bien en este tipo de escrituras las categorías propuestas para abordar relaciones textuales pierden algo de su vigencia, aquí la serie no formaría parte del texto musical propiamente dicho sino de su peritexto; lo que genera una cierta tensión con la manera de plasmarla y la vuelve claramente reconocible. Otra cuestión que también se relaciona con lo político y remite a la recepción productiva noniana en al menos dos niveles, surge de la posible relación entre el grado cromático desde el que comienza la serie, el título de la obra y un escrito que acompaña la partitura. En este marco, la nota inicial pareciera indicar a la hache de *HUA*, que según las notas horstianas es un “*HUA* del Náhuatl a la Huasteca y el huapango”; “no solo como prefijo idiomático sino como representación de lo primigenio, lo originario”. Así, este recorrido, “que va de un origen a la diversidad, de lo original a lo diferente, propagándose”, “provocando plataformas variables, paisajes cambiantes”, tiene un tinte eminentemente noniano cuando se lo libera de su carga teleológica. En definitiva, lo libertario deviene premisa en función de que “[n]o importa el destino, sino el camino, los caminos posibles”.⁵¹

La última obra de este grupo, *Klangstaub*, fue estrenada en Buenos Aires el 9 de octubre de 2011 como parte final de la acción escénica sonora denominada *Uqbar* (2011) y consiste en una reescritura de *HUA* con los mismos materiales y mínimas, aunque

⁵¹ Horst, *HUA*, s.p.

considerables, modificaciones. En esta línea, lo que caracterizamos como texto en *HUA* se mantiene casi inalterado mientras que los cambios más significativos se producen en el peritexto, el cual, más allá de la no menor cuestión del título, amplía y adecua las indicaciones para su ejecución. Así, las instrucciones se reordenan para dar lugar a una jerarquía diferente que se relaciona principalmente con el rol del director de *Uqbar* y con la incorporación de una nueva indicación, en segundo lugar, que determina la estructura formal de la pieza en cuatro secciones. Además, el orgánico implícito de *Klangstaub*, aunque puede modificarse según mencionamos, es el que corresponde a *Uqbar*, lo que determina que una cantidad considerable de aclaraciones se ocupe de aspectos concernientes a la coordinación entre los distintos participantes de la *performance*. Asimismo, mediante la renovada indicación que sustenta la serie, se acentúa la tendencia hacia ejecuciones que destacamos como más probables para *HUA*, debido a que los músicos “intentarán usar todo tipo de sonidos, y fundamental y predominantemente los no convencionales, con o sin altura puntual”.⁵²

Por otra parte, más allá de las diferencias señaladas, las conexiones que unían el grado cromático inicial de la serie con una movilidad libertaria en *HUA*, pueden matizarse ahora, mediante este nuevo contexto, con otro caso de recepción productiva que, de forma similar a la mención sobre la continuidad entre sonido y ruido, apunta al reconocido discípulo alemán de Nono. En esta línea, un artículo de Pablo Cetta asevera, en un discurso en general muy permeado por el del compositor rosarino, que “[l]a idea de un metro subyacente y una rítmica característica, sobre los cuales flotan los eventos sonoros, surge de una pieza de Helmut Lachenmann llamada *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1980)”⁵³ y que debido a esto Horst utiliza una transposición de la serie noniana a partir de la nota que se corresponde criptográficamente con la inicial de Helmut para, así, generarle un homenaje velado. Esta cuestión, que con dificultad podría inferirse desde *HUA* y en definitiva nos propone una senda que parte de una representación de lo originario americano para pasar por Cage y Nono hasta llegar a Lachenmann, se condice con lo propuesto por Horst desde los diversos paratextos de *Uqbar* y, a su vez, nos encamina hacia una composición en la cual la notable presencia del compositor veneciano, más allá del material musical asociado con *Il canto sospeso*, funciona como una especie de hilo conductor estructural.

⁵² Jorge Horst, *Uqbar* (partitura inédita, 2011), s.p.

⁵³ Pablo Cetta, “*Uqbar*, de Jorge Horst”, *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 1, nro. 1 (2018): 77-78.

Reflexiones finales

En función de los trabajos abordados en nuestro recorrido, intentamos explicitar la preponderancia de un contexto en el cual, mediante un alto grado de circularidad hermenéutica, se ha llegado a entender que en las creaciones de Horst “el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia”.⁵⁴ De este modo, considerando críticamente la amplitud y complejidad del discurso horstiano, proponemos que la figura de Nono cumple un rol fundamental para constituirse en una especie de *leitmotiv* que sustenta tanto los escritos y las composiciones de Horst como su propia interpretación. Así, en el marco de la indeleble recepción productiva noniana, la reutilización diversa y persistente del material asociado con *Il canto sospeso* se transforma en un símbolo encriptado en la inmanencia que aporta a la configuración y, por ende, a la delimitación de un espacio específico para lo político dentro de la poética horstiana. Es decir, la apropiación y resignificación de esta serie habilita a concebir una mediación entre los niveles de acción política ya establecidos para la producción de Horst, la cual radica en la plasmación de materiales musicales que pueden considerarse como cargados políticamente. Al mismo tiempo, al abarcar un período de casi tres décadas, pudimos dar cuenta de la persistencia y jerarquía del vínculo estudiado junto con algunos de sus aspectos constitutivos. Por otra parte, la ambivalencia que se manifiesta en los distintos usos de la serie —que cubre desde dimensiones tangenciales hasta estructuras fundamentales— puede homologarse con la ambigüedad receptiva Nono-Cage, la cual da lugar a diversos espacios heterotópicos en función de vislumbrar las tensiones existentes entre las asimilaciones de ciertas herramientas y los contextos interpretativos que parecieran indisociables de ellas. En definitiva, sostenemos que este proceso de recepción productiva llevado a cabo por Horst, al fundirse en un núcleo ideológico-político de manera recursiva y manifestarse tanto en aplicaciones particularmente orientadas de procedimientos transtextuales y criptográficos como en la elaboración de nociones teóricas, puede entenderse como un componente fundamental en el devenir de su poética.

Fuentes y bibliografía

- Annibaldi, Claudio. “Nono, Luigi”. En *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, editado por Stanley Sadie, 13, 269-273. Londres: Macmillan, 1980.
- Beimel, Thomas. “Horst, Jorge”. En *Komponisten der Gegenwart 52 Nlfg, 10/14*, editado por Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer. Múnich: edition

⁵⁴ Cintia Cristiá, “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst”, *Materia Artística* 1 (2015): 210.

- text + kritik, 2014.
- Borio, Gianmario. "Nono, Luigi". En *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, editado por Stanley Sadie, 18, 24-28. Londres: Macmillan, 2001.
- Buch, Esteban. "Ginastera y Nono: encuentros y variantes". *Revista del Instituto Superior de Música* 9 (2002) 62-85.
- Cetta, Pablo. "Uqbar, de Jorge Horst". Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas 1nro. 1 (2018) 62-80.
- Corrado, Omar. "Horst, Jorge". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, 6, 341-342. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Cozzi, Daniel. *La creación musical en Rosario*. Rosario: UNR Editora, 2007.
- Cristiá, Cintia. "Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst". *Materia Artística* 1 (2015): 208-227.
- Daverio, John. *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Diez, Santiago, Sebastián Di Sanzo, Luciano Giambastiani y Matías Giuliani. "Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo". Monografía de cátedra, Universidad Católica Argentina, 2002.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música dodecafónica?*, traducido por Juan Pedro Franze. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- Fessel, Pablo. "Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy". Disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>. [Publicado originalmente como "Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy". En *VIII Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte*, 33-43. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2008.]
- . "La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini". *El oído pensante* 5 nro. 2 (2014): 57-75.
- Fugellie, Daniela. "'Luigi Nono: Al gran sol de la revolución'. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)". *Boletín Música* 35 (2013): 3-29.
- González Bermejo, Ernesto. "Luigi Nono". *Ideas, letras, artes en la CRISIS* 2, nro. 24 (1975): 62-67.
- Horst, Jorge. "A Luigi Nono". *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 37-39. [Reimpreso en *Problematizando lo social. Anuario 2000*, 193-195. Rosario: Labor de Editor, 2000.]
- . *Serialismos*. Inédito, 1990.
- . *Conjuro y posibles*. Partitura inédita, 1991.
- . *La Maga (a Carmelo)*. Inédito, 1994.

- . *Pliegues turbulentos*. Inédito, 1994.
- . *Herético furor*. Partitura inédita, 1998, rev. 2001.
- . *Efigies*. Partitura inédita, 2002.
- . *Barro sublevado*. Partitura inédita, 2003.
- . “Necesaria transgresión”. En *Anuario 2002-2003*, 81-84. Rosario: Facultad de Psicología, 2003.
- . “La resistencia”. *Ñ Revista de Cultura*, 7 de agosto de 2004.
- . “Materia musical y recorridos”. *Clang. Revista de música*, 1: 58-61.
- . “Acracia y composición musical”. En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, editado por Pablo Fessel, 41-51. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.
- . *Intempestivos*. Partitura inédita, 2008.
- . *HUA*. Partitura inédita, 2009.
- . *Glosas*. Inédito, 2009.
- . *Uqbar*. Partitura inédita, 2011.
- . *Crises*. Partitura inédita, 2013.
- . *Escarpa*. Partitura inédita, 2014.
- . *Laudare*. Partitura inédita, 2015.
- . “Anwesend! In der Erinnerung, immer”. *MusikTexte* 153 (AÑO?): 66.
- . *ALOF’ CO LAF’QUEN*. Partitura inédita, 2019.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013.
- Jaureguierry, Pablo. “Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en Quenouille de Jorge Horst”. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, editado por Pablo Jaureguierry y Clarisa Pedrotti, 194-205. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- . “Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesulato* de Jorge Horst”. *AVANCES* 29 (2020): 145-161.
- . “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”. En *Actas de las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*, compilado por Ricardo González y Alejandra Niño Amieva, snp. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2021.
- Liut, Martín. “Música contemporánea”. *La Nación* [sección Espectáculos], 23 de octubre de 2002.
- . “Las lecciones de Irvine Arditti”. *La Nación* [sección Espectáculos], 25 de octubre, 2002.
- Molina, Jorge Edgard. “Música e ideología. *herético furor* de Jorge Horst”.

SUMMARIUM 4 (2005): 190-243.

Monjeau, Federico. *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.

Needely, Douglas. "A Study of Parametric Organization in Selected Works of Luigi Nono". Tesis de maestría, The University of British Columbia, 1974.

Nielinger-Vakil, Carola. *Luigi Nono: A Composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Paraskevaïdis, Graciela. "Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina". Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>.

———. *La presencia del Che en la música contemporánea*. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf.

Raposo Martín, Juan José. "Luigi Nono y Nuria Schönberg. Las obras del encuentro (I)". *Sul Ponticello* II época, 155 (2013): 1-35.

Sonderegger, María. "Crisis (1973-1976): un proyecto cultural". *América: Cahiers du CRICCAL* nros. 9-10 (1992): 429-436.

Vázquez, Inés. "Crisis (1973-1976): fundamentos, puentes, debates, rupturas: una experiencia cultural de los 70". En *Historia de revistas argentinas. Tomo I*, 301-336. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revista, 1995.

Vieira de Carvalho, Mário. "Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono". *Contemporary Music Review* 18 nro. 2 (1999): 37-85.

Narrativas de nación: tango y género en los años veinte

Soledad Venegas

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 180-205

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Narrativas de nación: tango y género en los años veinte

Las tareas de documentación de la actividad musical de las mujeres en la industria de la música de la década de 1920 evidencian una prolífica participación en la emergente escena musical de Buenos Aires. Sobre esa base documental, planteo la siguiente hipótesis de investigación: las mujeres músicas del tango de los años veinte contribuyeron de un modo singular en el proceso de construcción social y cultural de la idea del tango como música nacional. En este trabajo indagaré sobre las nociones de identidad, nación y género en la música popular argentina en los comienzos de la industria discográfica. Sobre la base de las ideas provistas por la perspectiva experiencialista de la nación y con los aportes de los estudios más recientes que indagan en aspectos socioculturales en el tango en clave de género y sexualidad, me propongo contribuir al análisis del recorrido de dimensiones poco exploradas en el proceso de negociación que atravesó el tango en torno a su representatividad como música nacional.

Palabras clave: mujeres, tango, identidad, nación

Narratives of the Nation: Tango and Gender in the 1920s

The documentation of women's musical activities in the music industry during the 1920s shows their prolific participation in the Buenos Aires' emerging musical scene. Based on this documentation, I affirm that women tango musicians of the 1920s contributed with a unique mode of musicking to the social and cultural construction of tango as national music. In this article I will analyze the concepts of identity, nation and gender in Argentine popular music at the beginning of the record industry. Basing my work in the ideas brought by the experientialist perspective on nation, combined with recent studies that deal with the socio-cultural aspects of tango in terms of gender and sexuality, I propose to contribute to this underresearched topic through the negotiation representativity process that tango has undergone as an expression of national music.

Keywords: women, tango, identity, nation

Introducción

En este trabajo me propongo contribuir a la documentación de la participación activa de las mujeres en la industria musical argentina de los años veinte. Sostengo la hipótesis de que, a partir de su actividad artística, las mujeres han ocupado un rol en las disputas alrededor de las representaciones del tango como música nacional. Frente a la inmensa producción bibliográfica y los extendidos estudios sobre la historia del tango en general es notable observar cierto desbalance en la documentación del recorrido de las trayectorias artísticas por parte de las mujeres frente a la de los varones. No obstante, en la década del veinte existe una marcada participación de mujeres abocadas a la actividad musical. Ahora bien, ¿qué tipo de desempeño artístico llevaban adelante en los inicios de la industria discográfica argentina? ¿Cuáles eran sus ámbitos más frecuentes de inserción y profesionalización en el campo musical? Al indagar en este terreno es posible observar que en esos años se fundaron determinadas valoraciones sociales que signaron el relato histórico. En la producción bibliográfica sobre la historia del tango de los años veinte se ha desdibujado el especial protagonismo de las mujeres y en particular el de aquellas que se desempeñaron como compositoras.

Retomaré la teoría “experiencialista” como herramienta teórica para pensar en el proceso de legitimación social y nacionalización del tango argentino con el fin de contribuir al estudio de la historia del tango en clave de géneros, desde un punto de vista social y cultural. Así, las nociones de identidad, nación y género resultarán articuladoras en el análisis que parte de la idea de que el tránsito entre lo privado y lo público en aquellos años puso en tensión los valores y representaciones de la masculinidad y la feminidad. Esto configuró a lo largo de la historia discursos y prácticas que, en el caso del tango en los años veinte, fueron relevantes en el proceso de aceptación del género como música nacional.

En primer lugar, introduciré un breve panorama conceptual para teorizar sobre la relación entre las mujeres y la industria musical en la Argentina. Luego, repasaré brevemente los aportes provenientes de diferentes abordajes historiográficos dedicados al tango para observar que, por un lado, reconstruyen principalmente una tradición de cancionistas desde un punto de vista contributivo y complementario al de los varones y, por el otro, invisibilizan aspectos vinculados a la profesionalización por parte de las mujeres en la industria de la música. A su vez, estos escritos suelen excluir los aportes de las mujeres en el tango, específicamente en el terreno de la composición musical.

En segundo lugar, expondré una selección de documentos hemerográficos de la

época que develan relatos y vislumbran posibles dimensiones de análisis para reflexionar especialmente sobre el rol que estas mujeres músicas tuvieron durante el proceso de aceptación del tango como representación nacional.

Finalmente, sobre la base de las ideas provistas por la perspectiva experiencialista de la nación y con los aportes de los estudios más recientes que indagan en aspectos socioculturales en el tango que incluyen las categorías de análisis de género y sexualidad, me propongo contribuir al análisis del recorrido de dimensiones poco exploradas en el proceso de negociación que atravesó el tango en torno a su representatividad como música nacional.

La participación de las mujeres en la industria musical argentina de los años veinte: luces y sombras

Según los estudios precedentes, sociológicos y musicológicos, la década de 1920 fue una época importante en el desarrollo artístico y comercial de la música popular argentina —en particular el tango— y fue una etapa que constituyó un momento bisagra entre el tango de principios de siglo y la llamada “década de oro”. Los inicios de esta expresión ciudadana están signados por lo plebeyo y lo burlesco que, en líneas generales, cimentaron una cultura popular que desafió a través de su música y su danza a la moral burguesa. Sin embargo, tal como sostiene Gustavo Varela, no se pueden pensar los orígenes del tango en términos binarios; por el contrario, las clases altas también formaron parte del proceso de negociación del tango como legítima expresión cultural argentina y esto pondría en cuestión el supuesto papel exclusivo que los sectores populares tuvieron en el nacimiento del tango.¹

Por su parte, en la década del cuarenta, época de oro, tiene lugar la consagración de las famosas orquestas típicas y grandes bailes populares que fundaron estéticas que en la actualidad continúan siendo revisitadas artísticamente. En ese momento se desplegaron “los estilos más populares, representados fundamentalmente por las orquestas de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Juan D’Arienzo y Osvaldo Fresedo”.²

Sin embargo, los años veinte constituyeron un marco de sustanciales transformaciones en el campo cultural, especialmente en el ámbito de la música. Según Pablo Kohan, quien indagó en los estilos compositivos en esos años, por un lado se abrió

¹ Gustavo Varela, *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 68-69.

² Omar García Brunelli, “La renovación del tango en la década de 1960”, ponencia en *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*, Buenos Aires, 16 al 19 de agosto de 2012.

un ciclo de “nuevas concepciones compositivas, interpretativas, formales y literarias” y, por el otro, tuvo lugar un nuevo modo de circulación del tango.³ De hecho, el esplendor de la industria del disco en la Argentina se dio en la década de 1920 y el tango ocupó un espacio protagónico en la cultura popular.

Si bien es notable observar la preeminencia de varones como profesionales de la época, es posible reconstruir la considerable actividad musical llevada a cabo por mujeres en la industria de la música —principalmente actuaciones en vivo en radios y teatros y, en menor medida, en la industria discográfica—. Existen fuentes hemerográficas, discográficas y bibliográficas sobre el tema que permiten afirmar que ha habido mujeres que no solamente se han volcado al canto, a la actuación o a la danza, sino que se dedicaron a componer canciones en diversos momentos de la historia del tango. Sin embargo, en la actualidad, existe una marcada invisibilización de estos aportes creativo-musicales. De hecho, muchos de estos nombres y composiciones relevados pasaron al olvido. Marta Savigliano reconoce que “menos del dos por ciento de los tangos han sido escritos por mujeres y menos del cuatro por ciento (incluidos aquellos escritos por hombres) han puesto letras de tango en voz de mujeres”.⁴ Dicho en otras palabras, hay mayor presencia o conocimiento de mujeres que se desempeñaron como cantantes, frente a las que se dedicaron a la composición musical en la historia del tango.

Profundizar los motivos por los cuales se produce este desbalance es una tarea compleja y extensa que excede los objetivos de este escrito. Sin embargo, como punto de partida, resulta esclarecedor tomar la analogía que propone Mercedes Liska a propósito del análisis sobre la historiografía argentina y las mujeres realizado por Dora Barrancos: así como en la historiografía argentina no se ignoró a las mujeres, sino que se las valoró en lo doméstico y en la intimidad y se las identificó con la debilidad física, intelectual y moral, en la historia del tango se operativizó esta misma acción.⁵ En palabras de Liska:

... tampoco se puede decir que [las mujeres] fueron olvidadas o que no ocuparon un lugar identificable en la diacrónica escrita —y narrada— del tango. Pero, al mismo tiempo, el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y

³ Pablo Kohan, *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: 1920-1935*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 17.

⁴ “... fewer than 2 percent of all tangos have been written by women and that fewer than 4 percent (including those written by men) put tango lyrics between female lips”. Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder, Colorado: Westview, 1995), 55.

⁵ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2012), 6.

hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción.⁶

Al analizar la bibliografía que aborda la relación entre las mujeres y la industria musical,⁷ en términos de producción artística, es posible advertir que esta caracterización respecto de la invisibilización no corresponde solamente al ámbito del tango sino a la música en general. De hecho, en el campo de la musicología son escasos los trabajos que se centran en el rol de las mujeres compositoras.⁸ Es aún más pequeño el abordaje musicológico de estos temas en los estudios sobre música popular.⁹

Sin embargo, a diferencia del caso de las compositoras de tango, el análisis histórico de la participación específica de las cantantes en la industria musical argentina no reposa sobre un cono de sombras. Existe una línea identificable de escritos que contribuyeron a reponer una tradición de cancionistas en el tango.¹⁰ A su vez, cabe destacar

⁶ Mercedes Liska, “Se dice de ‘ella’. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello”. *Revista Argentina de Musicología. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI* 22, nro. 1 (2021): 107.

⁷ Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (University of Minnesota Press, 1991); Ruth A. Solie, “Introduction: On ‘Difference’”, *Musicology and Difference* (University of California Press, 2020), 1-20; Suzanne G. Cusick, “Feminist theory, music theory, and the mind/body problem”, *Perspectives of New Music* (1994): 8-27; Pilar Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003); Pilar Ramos, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista musical chilena* 64, nro. 213 (2010): 7-25; Pilar Ramos “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”, *Cuadernos de investigación histórica*, nro. 37 (2013): 207-223; entre otras.

⁸ Marcia J. Citron, “Gender, Professionalism and the Musical Canon..” *The Journal of Musicology* 8, nro. 1 (1990): 102-117; Marcia J. Citron, *Gender and the musical canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Marcia J. Citron, “Women and the Western art canon: where are we now?”, *Notes* 64, nro. 2 (2007): 209-215; Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 1997); Romina Dezillio, “Mujeres para armar: narrativas y consumos ‘imaginarios’ de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista” (1899-1902), *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010): 75-98; Romina Dezillio, “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 68 (2012): 18-27; Romina Dezillio, “‘No se nace cancionista, se llega a serlo’. Estudio sobre el proceso de surgimiento y consolidación de las cancionistas de tango durante las décadas de 1920 y 1930”, ponencia presentada en las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, *Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos*, 29 de julio al 1 de agosto (2019), Mar del Plata, Argentina.

⁹ Simon Frith y Andrew Goodwin, *On record: rock, pop and the written word* (Routledge, 2006); Angela McRobbie, “More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres”, en *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (Paidós Ibérica, 1998); Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*; Laura Viñuela Suárez, “La construcción de las identidades de género en la música popular”, *Dossiers feministas* 7 (2003): 11-31; Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK ediciones, 2004).

¹⁰ Estela Dos Santos, *Las mujeres del tango*. 97 (Buenos Aires: Centro Editor de América, 1972); Estela Dos Santos, *La historia del tango: las cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994); Estela Dos Santos, “Mujeres en el tango”, en *Tango: magia y realidad: 20 miradas sobre una aventura que no cesa*, ed. L. Alposta, O. d'Angelo y E. A. Balduzzi (Buenos Aires: Corregidor, 1998), 241-279; Estela Dos Santos, *Damas y milongueras del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2001); Néstor Romano, *Se dice de mí. La vida de Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001); Lily Sosa de Newton, “Mujeres y Tango”, *La Aljaba*, nro. 4 (1999): 55-68; Horacio Salas, *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 1995); René Vargas Vera, *Mujeres del tango: hasta los años 50. Testimonios* (Buenos Aires: AADI, 2012); José Gobello, *Mujeres y hombres que hicieron el tango: sus biografías* (Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina, 2002).

el *corpus* que integran las autobiografías de las propias protagonistas del tango,¹¹ algunas de ellas recientemente analizadas desde un punto de vista social y cultural.¹² De todas formas, la producción escrita sobre las cantantes, a pesar de su indiscutible importancia en la historia del tango y la música popular argentina, resulta escasa.¹³

Al interior del ámbito de la musicología, desde la crítica feminista, se ha desarrollado en las últimas décadas un campo específico que estudia las construcciones musicales del género, que entiende que el feminismo es necesario para comprender determinados problemas musicales. Según Pilar Ramos,¹⁴ actualmente la musicología feminista propone temas que han sido marginados por la musicología anterior, así como también exhorta a modificar las perspectivas de análisis de temas clásicos, aun concibiendo la heterogeneidad de perspectivas disciplinares y métodos que la integran.

En la Argentina, existen trabajos recientes que abordan específicamente el vínculo mujer-imagen en la historia de la música.¹⁵ Estos estudios develan, a partir del análisis iconográfico, una cantidad de estereotipos que exponen una subjetividad femenina como “sitio de diferencias constituidas socialmente y manifestadas a través de roles sociales y relaciones de poder”.¹⁶ Este tipo de análisis se enmarca en una mirada amplia sobre el discurso musical en los planos de la creación, la interpretación y la recepción. En palabras de Romina Dezillio, las “distintas instancias de reproducción de estructuras sociales, marcadas por los efectos normativos del género, han sido reveladas en todas las modalidades de desenvolvimiento del discurso musical: creación, interpretación, recepción”.¹⁷

En la actualidad, las emergencias en el campo de la música popular en torno al movimiento de mujeres y las reivindicaciones de género evidenciaron una necesidad de propiciar narrativas que retomen aquellas contribuciones de las mujeres en la historia de

¹¹ Tita Merello, *La calle y yo* (Buenos Aires: Kier, 1972); Tania, *Discepolín y yo* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973); Eladia Blázquez, *Mi ciudad y mi gente* (Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978); Libertad Lamarque, *Libertad Lamarque – autobiografía* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986).

¹² Alessander Kerber, “A ilusão biográfica e a busca de um sentido argentino ou latino-americano na autobiografía de Libertad Lamarque”, *Cuadernos del CILHA* 15, nro. 1 (2014): 43-72; Liska, “Se dice de ‘ella’”, 101-144.

¹³ Liska, “Se dice de ‘ella’”, 104.

¹⁴ Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica*, 11.

¹⁵ Silvia Lobato y Mariana Signorelli, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, ponencia presentada en el *II Congreso Internacional Artes en Cruce* (Buenos Aires, octubre de 2010); Romina Dezillio “El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en La Mujer. Álbum-Revista (1899-1902)”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 101-135; Silvia Lobato, “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de La Mujer: Revista argentina para el hogar (1935-1943)”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 197-237.

¹⁶ Dezillio, “Historizar la experiencia”, 24.

¹⁷ Dezillio, “Mujeres para armar...”, 80.

las músicas populares en la Argentina. Probablemente esto justifique que en los últimos años se haya generado una prolífica producción bibliográfica tanto de biografías como de abordajes analíticos que estudian aspectos socioculturales en clave de género y sexualidad desde diferentes campos disciplinares.¹⁸ Asimismo, también son notables los trabajos cinematográficos que abonan considerablemente a la producción de estas narrativas sobre las mujeres en el tango.¹⁹ Los aportes previos sobre el tema estudiado que provienen del ámbito académico constituyen una plataforma de herramientas conceptuales indispensables para analizar los documentos que serán expuestos en este escrito.

El rol de las mujeres músicas durante el proceso de aceptación del tango como representación nacional

Las historias sonoras de los estados-nación suponen una compleja y cambiante organización jerárquica de la diversidad de expresiones culturales y, en particular, musicales, que forman parte de su territorio.²⁰ En Latinoamérica, el despliegue de los nacionalismos musicales que llegaron con el impulso de la modernidad se vio fuertemente marcado por los grandes cambios sociales y políticos que atravesaron los estados-nación a nivel local a lo largo de la historia.²¹ En este contexto, como analiza Ana María Ochoa, la relación entre género musical, nación e identidad era articulada precisamente desde el ámbito del estado-nación. Por ello, la autora exhorta al análisis de las transformaciones de estas “identidades sonoras”²² que se han ido construyendo a lo

¹⁸ Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*; María Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, en *Cien años de cine, II*, ed. Claudio Pérez (Buenos Aires: La Nación, 1996); Magalí Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino* (Stuttgart: Abrazos, 2004); Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); Florencia Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello”, *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico* 2 (2013): 53-73; Mercedes Liska, “El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, *Latin American Music Review* 35, nro. 1 (2014): 25-49; Mercedes Liska, *Argentine Queer Tango: Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires* (Lanham, MD: Lexington Books, 2016); Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); Liska, “Se dice de ‘ella’”, 101-144; María Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”, *Revista Imagofagia*, nro. 17 (2017): 1-35; Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, en *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita (San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008), 391-406; Cecilia Gil Mariño, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los treinta* (Buenos Aires: Teseo, 2015).

¹⁹ El análisis sobre la producción cinematográfica es abordado en Liska, “Se dice de ‘ella’”.

²⁰ Ana M. Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003), 98.

²¹ Alejandro L. Madrid, “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa (Madrid: SEACEX y AKAL, 2010), 230.

²² Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 98.

largo de estos siglos y que, en el marco de la globalización, se han puesto es crisis. Durante la primera mitad del siglo XX, la conceptualización en Latinoamérica sobre las músicas locales se realizó sobre un marco ideológico y conceptual que definió un canon musical. Estas concepciones se articularon con los procesos de definición de las músicas nacionales por los estados nación latinoamericanos y con la acción de la incipiente industria de la música. El análisis de Ana María Ochoa de la bibliografía sobre el tema, le permite afirmar que “estos libros, junto con las grabaciones de la industria musical a comienzos de siglo, jugaron un papel crucial en la consolidación del pensamiento sobre lo local musical en América Latina”.²³

En la Argentina, es posible observar este proceso al analizar el rol histórico que desempeñó la industria discográfica en la definición de una música nacional. Según Marina Cañardo, quien estudió pormenorizadamente los inicios de la industria del disco en la Argentina de la década del veinte, durante estos años se dio una compleja negociación sobre el grado de representatividad del tango en sí mismo como música típicamente argentina.

La industria discográfica participó de la conflictiva construcción de la identidad nacional argentina en la década del veinte. Cuando el tango era aún objeto de críticas múltiples, el repertorio denominado *nacional*, y la recurrente invocación a *lo criollo* como rasgo identitario, ponían en evidencia la dimensión política de la producción fonográfica.²⁴

El exponencial crecimiento de la industria del disco y la difusión en aumento del tango tuvieron una estrecha ligazón con otras industrias culturales como la radio y el sector editorial. Estos mercados también ocuparon un lugar importante en el proceso mencionado anteriormente. Según Sergio Pujol:

... la radio terminó de sellar la alianza entre el tango y los argentinos. Su exponencial poder de comunicación superaría los del disco y la partitura, pero más con un sentido de complementación que de rivalidad.²⁵

El subsiguiente afianzamiento de la internacionalización del tango como género porteño se fundó en su gigantesco despliegue comercial de Buenos Aires a todo el mundo. La industria discográfica de los años veinte tuvo un rol decisivo a la hora de contribuir con los imaginarios de nación y en la proyección de la industria a nivel internacional. Para ilustrar/evidenciar esta expansión del tango, Omar García Brunelli,

²³ Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 96.

²⁴ Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017), 16.

²⁵ Sergio Pujol, *Cien años de música argentina*, 53.

comparó el volumen de producción de 1920 a 1935 con la subsiguiente y reconocida época de oro del tango:

Aunque parezca mentira, la producción discográfica de los quince años de la Guardia Nueva supera ampliamente a la de la posterior época de oro. En efecto, computando las orquesta y cantantes que más grabaron entre 1920 y 1935, tenemos unos 11.000 registros. En la época de oro, en tanto, considerando a las orquestas más populares y que más grabaron, alcanzamos sólo 4.500 registros.²⁶

Con este antecedente, años más tarde se gestaría una nueva cultura de masas que propiciaría una comunión del tango con la industria del cine sonoro, en la que se irían configurando otras representaciones de género a partir del salto a la fama de varias artistas mujeres. Fernanda Gil Lozano asegura que desde el estreno del film *¡Tango!* de Luis José Moglia Barth, en 1933, se inauguró una tradición de “tipologías genéricas sociales” que van a marcar un antes y después en la historia de la filmografía argentina. Según esta autora, se produjo una transposición hacia el cine de “todo el ideario tanguero clásico, marcando valores, territorios y disciplinamientos genéricos”.²⁷

Por su parte, Marta Savigliano afirma que, hasta antes de 1930, pervivían dos estilos de tango: el rufianesco y el romántico. A partir de la romantización del tango rufianesco es que se despliega un proceso de *argentinidad cambiante* en el que se redefinen valores y sentidos de género y también de clase. Los personajes de *compadrito* y *milonguita* muy presentes en el tango de ese entonces son entendidos por la autora como estereotipos de género que legitiman vínculos heterosexuales y, a la vez, evidencian un claro objetivo de ascenso social.²⁸ Antes del estrellato de estas reconocidas mujeres en el cine sonoro, lo que constituyó un elemento relevante de una nueva cultura de masas de los años treinta,²⁹ se configuró el marco de surgimiento de las *primeras grandes figuras femeninas del tango*³⁰ que desempeñaron un rol activo en la industria del disco y la radiofonía.

Una de estas exponentes fue Rosita Quiroga, quien es reconocida como la primera mujer en cantar tangos por la radio³¹ y quien, el 1 de marzo de 1926, realizó la

²⁶ Omar García Brunelli, *Discografía básica del tango* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 23.

²⁷ Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, 399.

²⁸ Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 47.

²⁹ Véase Cecilia Gil Mariño, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los treinta* (Buenos Aires: Teseo, 2015).

³⁰ Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019), 155.

³¹ Ibid.

primera grabación con micrófono en la Argentina.³² Con ella, se inaugura una tradición de cancionistas tales como Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Ada Falcón, Sofía Bozán, Tita Merello, Tita Galatro, Tania, entre muchas otras, que obtuvieron un gran despliegue profesional. Además, iniciaron una genealogía de mujeres músicas profesionales de la música popular argentina. En el camino de adecentamiento del tango porteño durante los años veinte ¿qué valoraciones se fundaban en torno a la profesionalización del trabajo musical de estas mujeres?

Romina Dezillio analiza la labor de las cantantes de tango como campo de posibilidades para la profesionalización legítima en su condición de mujeres. Además, la autora asegura que esta legitimación tuvo una estrecha vinculación con el proceso de adecentamiento del tango que dio lugar a dos novedades: la puesta en escena del cuerpo de estas intérpretes musicales y el surgimiento de los primeros tangos escritos para ser cantados por mujeres en primera persona.³³ En cuanto al primer punto, el cuerpo encarna variadas tensiones al dramatizar ciertos binarismos como lo popular/lo culto; el arrabal/el centro; el ascenso y la caída. Para sumar al análisis de Dezillio y de acuerdo a la propuesta de este escrito, el binomio de lo nacional y de lo local.

En este sentido, Marta Savigliano señala que especialmente en la década del veinte, con la aparición de las cancionistas, el tango constituyó un medio de supervivencia *más o menos honorable* para muchas mujeres de clase trabajadora, o dicho en otros términos, una puerta a la *movilidad social* en el imaginario de una Argentina civilizada y burguesa.³⁴ Dentro de este imaginario, y a través del tango, con estas incursiones en el ámbito de lo público y del mundo del trabajo, durante estos años se fundaron los valores y representaciones de la masculinidad y feminidad de una *argentinidad cambiante*³⁵ que, tiempo más tarde, se van a consolidar en esta nueva cultura de masas.

Ahora bien ¿cuáles son las vías de acceso para reflexionar sobre el rol específico de los trayectos profesionales de estas mujeres en la afirmación del tango como música nacional? En base al relevamiento de fuentes hemerográficas de la época, en particular las revistas musicales,³⁶ es posible reconstruir imágenes y discursos de las mujeres que se desempeñaron activamente en la industria musical de esos años. Pero ¿de qué modo

³² Cañardo, *Fábricas de músicas*, 55.

³³ Dezillio, “No se nace cancionista, se llega a serlo”, 4.

³⁴ Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 58.

³⁵ Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 47.

³⁶ Las revistas musicales argentinas han sido un terreno poco estudiado en la musicología local. Véase Silvina Luz Mansilla (ed), *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical Argentina (1848-1943)* (Gourmet Musical Ediciones, 2012), 9.

las imágenes que surgen de las tareas de archivo pueden dar cuenta de esas experiencias?
¿Cómo retomar y analizar esas subjetividades del pasado?

Romina Dezillio considera que la apuesta metodológica de introducir la noción de *experiencia* de las mujeres en la investigación musicológica constituye en sí misma un recurso empírico y teórico necesario para complementar las teorías musicológicas y de género.³⁷ Pero ¿de qué manera es posible abordar las complejidades del proceso de constitución del tango como música representativa de la nación?

El análisis de casos propuesto a continuación articula las nociones de identidad, nación y género y se nutre de la perspectiva “experiencialista” de la nación.³⁸ Esta teoría se posa sobre los límites del (de)constructivismo, ante la necesidad de formular un esquema conceptual que permita explicar que cada nación e identidad son concebidas como una construcción pero que, al mismo tiempo, indague en los procesos que legitiman o no esas construcciones identitarias. Esta orientación conceptual busca comprender por qué algunos procesos resultan exitosos y otros no.³⁹ Para Alejandro Grimson, en una “comunidad nacional” se sedimentan experiencias configurativas, por lo tanto, se enfatiza la idea de considerar aquellas experiencias “desigualmente compartidas”—entre clases, grupos étnicos, géneros, generaciones— que son centrales para pensar la nación.⁴⁰ Las heterogeneidades de sentidos, desigualdades sociales y las luchas de poder se expresan en “configuraciones culturales” como resultado del procesamiento de estas tensiones que son históricamente situadas y contingentes.⁴¹ Según Grimson, en este proceso es clave retomar el concepto de “sedimentación”, como aquello que resulta de la puesta en acción de prácticas sociales y políticas dentro de la unidad Estado-nación. Sin embargo, en palabras del autor, el concepto de sedimentación no pretende explicar un proceso meramente geológico y lineal, sino que es resultado de “erosiones” y “acciones corrosivas” que, en un caso, se dan por el paso del tiempo y en el otro, por “los agenciamientos sociales y culturales que apuntan a provocar la ruptura, la elaboración o la disolución de sedimentos concretos”.⁴²

Indagar en los modos de representación de la nación a través de la música supone la puesta en consideración de un complejo proceso histórico. Por ello, la idea de “configuración cultural” resulta una categoría operativa para indagar en experiencias

³⁷ Dezillio, “Historizar la experiencia”, 23.

³⁸ Alejandro Grimson, *Los límites de la Cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011).

³⁹ Alejandro Grimson, “La nación después del (de)constructivismo”, *Nueva Sociedad*, nro. 84 (2003): 33-45.

⁴⁰ Grimson. “La nación después del (de)constructivismo”, 37.

⁴¹ Grimson, *Los límites de la cultura*, 168.,

⁴² *Ibid.*, 167.

humanas concretas, en las sedimentaciones, tensiones y elementos corrosivos que forman parte también de estas negociaciones en el imaginario de nación que se reconfigura permanentemente. A través del tango es posible analizar el complejo proceso de legitimación de esta expresión cultural como representativa de la nación. Y, según Savigliano, la clase, la raza, la religión y el género constituyen las principales dimensiones que le otorgan un gran dinamismo a este proceso.⁴³

Este trabajo pretende reponer fuentes documentales que puedan dar cuenta de esas posibles configuraciones que fueron parte de las tensiones en torno del tango como identidad nacional. Sobre estos lineamientos y en base al *corpus* documental seleccionado, tal como lo señala Marta Savigliano, las categorías de género y sexualidad son necesarias para entender las disputas alrededor de la construcción de identidades nacionales, al igual que la clase, la raza, la religión.

Reconstruyendo “imágenes musicales”: tango, identidad nacional y género

Desde una perspectiva de género, en el camino de la reconstrucción de la vida social y cultural de la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, las imágenes musicales —entendidas como configuraciones históricas de los géneros populares y los relatos inscriptos en los documentos históricos— son terreno fértil para el análisis. Como indica Juan Pablo González:

No cabe duda que las imágenes del pasado ofrecen una rica información de los fenómenos musicales que nos interesa estudiar. En el caso de la música del siglo XX, nos encontramos con fotografías, dibujos, caricaturas y diseño gráfico en portadas de partitura, carátulas de disco y publicidad.⁴⁴

En este sentido, acudir a fotografías e imágenes históricas genera mayores aproximaciones a un pasado musical. Sin embargo, como señala González, este tipo de documentos, al igual que cualquier tipo de fuente “deben poder ser leídas, buscando lo que está y lo que no está —lo visible y lo invisible—”.⁴⁵ Así, constituirán posibles portales de acceso a otros sentidos no implícitos en la propia imagen.

A continuación, se exponen algunas fuentes testimoniales que permiten profundizar el análisis de las mujeres músicas en la historia del tango y de la música

⁴³ Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 141.

⁴⁴ Juan Pablo González, “Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile”, en *Iconografía musical en América Latina: Discursos e narrativas entre olhares e escutas/Iconografía musical en América Latina: entre miradas y escuchas*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco (Bahía: Edefba, 2019), 73.

⁴⁵ González, “Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile”, 92.

popular argentina. Se exhiben algunos casos extraídos de este *corpus* de documentos que evidencian en mayor o menor medida —o con mayor o menor grado de “transparencia” u “opacidad”— aquellos trayectos profesionales dentro de la industria de la música.⁴⁶

Por un lado, tomaré dos ejemplos de publicidades de discos de la época con la intención de introducir el análisis sobre las narrativas de las propias discográficas en torno de la popularidad de la música del tango, la identidad nacional y las representaciones de género. En estos casos, acudí a publicidades extraídas de la revista *Caras y Caretas*. Por el otro, me propongo complementar la mirada a partir de dos testimonios que surgen de entrevistas publicadas en una revista que alcanzó gran popularidad en la década del veinte: *la canción moderna*. En resumen, la intención de analizar estas fuentes es enlazar dos perspectivas: las narrativas de las discográficas y las de las propias creadoras.

Caras y Caretas fue uno de los semanarios más populares de la época. De origen uruguayo y nacido en 1898 se definió como “una de las publicaciones argentinas más populares de comienzos del siglo XX”.⁴⁷ Se trató de un “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades” y resultó una publicación decisiva a la hora de hallar referencias históricas sobre el tango argentino.⁴⁸

Imagen 1. Fragmento de publicidad de Victor.



Caras y Caretas, N° 1581 (19-01-1929), s.p.

⁴⁶ Lobato y Signorelli, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, *Actas de congreso del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

⁴⁷ Andrea Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 42.

⁴⁸ Carlos Ulanovsky et al., *Paren las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos* (Buenos Aires: Espasa, 2005), 29.

En la Imagen 1 se puede advertir la figura de una mujer que representa lo urbano y lo moderno, y del lado opuesto, un hombre identificado con lo gauchesco y lo tradicional. Esta misma publicidad en su versión completa es analizada por Marina Cañardo, quien se pregunta si acaso con este anuncio se pretende reafirmar, de un modo condensado, la idea del tango como síntesis de lo nacional.⁴⁹ Esta reflexión surge del análisis de la industria del disco en los años veinte, en la cual las grandes discográficas de entonces contribuyeron en gran medida a la configuración de una idea de "música argentina". En sus publicidades mostraban que la elección de los artistas y sus repertorios constituían un "archivo de todo lo criollo, de todo lo típico, de todo lo argentino".⁵⁰

Imagen 2. Fragmento de publicidad de Victor



Caras y Caretas, N°1496 (04-06-1927), s.p.

Asimismo, en asociación a lo representado en la publicidad anterior, en la Imagen 2, también se introduce la figura de una mujer en las piezas publicitarias de la reconocida empresa discográfica Victor. Se trata de una publicidad que anuncia la llegada en 1926 de la nueva tecnología eléctrica de grabación sonora. Aquí se ve, en el lateral opuesto al violinista, el dibujo de una mujer que, al no tener instrumento alguno y por su vestimenta de época y corporalidad, sería posible identificarla con una cancionista. Como puede observarse, debajo de la ilustración aparece la inclusión de un listado de los artistas que forman parte del "repertorio nacional" que promueve Victor:

En el repertorio nacional encontrará primorosas creaciones de Rosita Quiroga, Pelais, E. Barrios, A. Magaldi, De Caro, Maffia-Laurenz, Pérez Freire y muchos otros consagrados por el público como inimitables cultores de música típica argentina.

⁴⁹ Cañardo, *Fábricas de músicas*, 169.

⁵⁰ Cañardo, *Fábricas de músicas*, 174.

Como puede leerse, en esta enumeración de los “inimitables cultores de música típica argentina”, quien figura en primer lugar es la reconocida artista de la época: Rosita Quiroga. Cabe destacar que es la única que es presentada con su nombre y apellido de forma completa, sin omisiones ni abreviaturas.

Estos dos ejemplos evidencian una intencionalidad de incluir a las mujeres como protagonistas de la escena musical de la época y más aún, como activas integrantes de la industria del disco, como es el caso de Rosita Quiroga. La representación de estas figuras femeninas puede comprenderse como una estrategia publicitaria de las discográficas de la época que pretendían interpelar a la sociedad y postular al tango como música nacional.

Para introducir el próximo ejemplo, es necesario aclarar que, en aquellos años, era frecuente que los sellos tuvieran artistas exclusivos en las campañas publicitarias.⁵¹ En la imagen que se expone a continuación se puede ver, liderando el afiche de Odeón, la foto de Azucena Maizani como artista destacada de la empresa.

Imagen 3. Fragmento de publicidad de Odeon



Caras y Caretas, N°1475 (08-01-1927), s.p.

En la Imagen 3 puede verse el retrato de Azucena Maizani seguido de un pie de imagen que la describe como “la gentil cancionista criolla”.

Por su estilo propio, su bien timbrada voz y el especial cuidado que pone en la selección de su repertorio, Azucena Maizani, la gentil cancionista criolla, ha logrado en brevísimo tiempo de actuación una enorme popularidad. Graba

⁵¹ Cañardo, *Fábricas de músicas*, 78.

exclusivamente para el Disco Nacional (cita?).⁵²

Nuevamente, aquí se expone la intención, esta vez por parte del sello Odeon, de caracterizar a una mujer que es una figura destacada de su catálogo de artistas y es también reconocida como exponente de la música “criolla” para el “Disco Nacional”.

Recapitulando lo expuesto, estas tres imágenes permiten justificar la idea de que, en materia publicitaria, la industria discográfica no solo tuvo un papel decisivo a la hora de colocar al tango como el género nacional por excelencia, sino que también buscó generar identificaciones positivas de la participación de las mujeres en la industria argentina del disco. La presentación del tango como música nacional, *típica*, *criolla* y, en efecto, argentina constituyó una operación de *marketing* para consolidar las ventas de las industrias discográficas, pero ¿cómo se conectaba esta mirada celebratoria de la participación de la mujer en la industria del disco con las valoraciones sociales de la época? Y más concretamente, ¿cómo operaban estos sentidos en los propios relatos de las experiencias de las mujeres músicas que se insertaron en el mundo laboral que promovió el tango en esos años? ¿Cuáles eran las tensiones que involucraban las participaciones artísticas de las mujeres que protagonizaron la escena cultural?

Tal como analiza Marta Savigliano, el tango, la masculinidad y la identidad nacional siguen caminos entrelazados,⁵³ y en este marco de referencialidad las mujeres partícipes del ámbito musical han robustecido a lo largo del tiempo una “zona marginal”⁵⁴ en la que “los varones del tango las quieren mantener confinadas”.⁵⁵ Sabemos que a las mujeres se las ha grabado poco⁵⁶ y, que a excepción de Rosita Quiroga, tenían amplia presencia en el teatro y luego en el cine, pero escasa presencia en los discos.⁵⁷ Sin embargo, al revisar la prensa gráfica de la época, es posible preguntarse en qué medida este *confinamiento* social mantiene correspondencias con las narrativas que ha construido la industria del disco.

A continuación, se exponen dos testimonios extraídos de la revista *La canción moderna*. Este semanario, editado por Julio Korn y dirigido por Dante A. Linyera, era una revista de pocas páginas que buscaba difundir la música popular a través del recorrido de los principales lanzamientos discográficos de la época. Se editó desde 1928 hasta 1936, año en que se convirtió en la reconocida revista del mundo del espectáculo

⁵² *Caras y Caretas*, N°1475 (08-01-1927), s.p.

⁵³ Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 46.

⁵⁴ Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 97.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*, 156.

Radiolandia. La canción moderna y se caracterizó por contener en los primeros números partituras y letras de tangos inéditos, a su vez que proponía en cada publicación un recorrido de las historias de vida de sus compositores y autores. En palabras de Ulanovsky, fue “precursora de una forma del periodismo de entretenimiento y evasión”, pero además “interpretaba hechos de la actualidad a través de las rimas de Dante Linyera”.⁵⁸ *La canción moderna*, se impuso en poco tiempo como “una de las más representativas del tango”.⁵⁹

Los documentos analizados consisten en notas breves pertenecientes a una sección de entrevistas denominada “Reportajes a vuela pluma”, en la que aparecían los protagonistas de la escena de la música popular del momento. Con una estructura similar, sin importar el personaje elegido por el entrevistador, las preguntas tenían un tono marcadamente irónico y mordaz.

Imagen 4. Entrevista a “La Porteñita”



La canción moderna 1, nro. 11 (04-06-1928): s.p.

La Imagen 4 muestra una entrevista realizada a “La Porteñita”, bandoneonista evidentemente reconocida en los años veinte de la cual no poseemos en la actualidad ni registros en grabaciones, ni relatos en los libros de historia del tango acerca de sus

⁵⁸ Ulanovsky et al. *Paren las rotativas*, 48.

⁵⁹ Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, 131.

aportes musicales. Según Zucchi,⁶⁰ “La Porteñita” pertenecía a un grupo de bandoneonistas mujeres que alcanzaron un grado de profesionalismo en la década del veinte como “La Cordobesita” Aída Rioch, Herminia Magdalena y Rosa Sempitelli, aunque no refiere específicamente a su actividad como compositora.

Como fue mencionado al inicio de este trabajo, hay muchos casos de mujeres que han participado activamente de la industria musical en esos años a partir de actuaciones en la radio, teatros o *café-concerts*. Sin embargo, no se han realizado registros fonográficos que nos permitan actualmente conocer gran parte de las trayectorias artísticas de las compositoras del tango. Por otro lado, resulta significativa la referencia a esta mujer de quien no poseemos fecha de nacimiento y muerte, ni ningún tipo de registro de su obra, pero que evidentemente fue contemporánea a la considerada la primera bandoneonista y compositora profesional del tango: Paquita Bernardo.⁶¹

Tal como puede traslucirse a partir del tono impreso en las respuestas de este breve reportaje que aparece en la Imagen 4, “La Porteñita” muestra una visión irónica acerca de los roles atribuidos a las mujeres en su época asociado a los valores del matrimonio y el amor. Cuando le pregunta el entrevistador sobre el amor, la entrevistada dice “de eso no me hable, no sé cómo se come” y cuando se le pregunta sobre su “estado” ella evade en su respuesta referirse obligatoriamente al “estado civil”, puesto que desde su mirada estar casada o soltera no es la única posibilidad para las mujeres. Su ironía se refuerza cuando contesta: “sana”; como si permanecer soltera, fuera una manera de conservar la salud.

Además, es notable observar la diferencia en el abordaje de esta temática cuando el convocado es un hombre. En otros reportajes realizados a figuras masculinas del tango de esa época jamás se alude al estado civil de los entrevistados. Por ejemplo, en el número de *La canción moderna* publicado el 13 de agosto de 1928 entrevistan al reconocido Julio De Caro y le preguntan sobre estos temas del siguiente modo:

— ¿Su opinión sobre las mujeres?

— A pesar de que muchas creen que soy un Don Juan, aún no he encontrado una que me haya hecho picar el anzuelo.

¿Y el amor?

⁶⁰ Oscar Zucchi, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: generación 1910* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2008), 1811-1812.

⁶¹ Francisca Cruz Bernardo, conocida como “Paquita” Bernardo, fue una bandoneonista, compositora y directora de orquesta que nació en 1900 y falleció a muy temprana edad en 1925. Tuvo una destacada trayectoria artística en los inicios del tango y creó obras que fueron premiadas y grabadas por grandes intérpretes como Carlos Gardel.

— *Es el anzuelo que me falta conocer.*

La diferencia entre el modo de formular las preguntas a varones y mujeres pone de manifiesto con claridad hasta qué punto el estereotipo heteronormativo dominaba las subjetividades. Frente a esto, la ironía desplegada por “La Porteñita” con sus respuestas da cuenta de su desobediencia a los mandatos establecidos no solamente desde sus prácticas musicales, sino también desde el propio discurso.

Imagen 5. “La Porteñita”



La canción moderna, 1928, s.p.⁶²

La Imagen 5 muestra a esta misma artista ejecutando el bandoneón, instrumento asociado a lo masculino. Al igual que en el caso de Paquita Bernardo, “La Porteñita” y su representación como artista “rebelde” y “popular” simultáneamente, le imprimen carnadura a la cuestión del desafío al canon musical. En otras palabras, invita a repensar la “canonicidad musical en términos de género”.⁶³ Ambas bandoneonistas y creadoras se dedicaron, por un lado, a la composición musical propiamente dicha y, por el otro, eligieron un instrumento musical que en su época era valorado como “impropio” para que fuera ejecutado por una mujer.

Según Lucy Green, “muchos de los instrumentos relacionados con [la música popular] producen una interrupción de las definiciones patriarcales de la feminidad”.⁶⁴

⁶² Gentileza de Ignacio Varchausky.

⁶³ Citron, *Gender and the musical canon*, 4

⁶⁴ Green, *Música, género y educación*, 240.

De esta manera, la autora asegura que las mujeres instrumentistas —categoría impartida por el propio esquema patriarcal que ordena las conceptualizaciones y prácticas en la historia de la música— ponen en cuestión la supuesta falta de capacidad de las mujeres de dominar estos artefactos sonoros complejos. Como afirma Pilar Ramos, “si ha existido un repertorio ‘femenino’, también existen instrumentos femeninos” y el bandoneón definitivamente no forma parte de este grupo.⁶⁵

Por otra parte, la propia referencia de “La Porteñita” a su actividad como compositora exhibe lo que la musicología feminista se ha ocupado de discutir en los últimos años. No decimos que no hubo compositoras a lo largo del tiempo, sino que ellas y sus producciones han sido prácticamente invisibles en los libros de historia de la música. Como apunta Ramos, “en la música popular volvemos a encontrarnos con menos compositoras que intérpretes, y entre estas últimas la gran mayoría son cantantes”.⁶⁶ Al margen de esta invisibilización, resulta un desafío profundizar en el estudio de las compositoras en el tango y en sus valoraciones a lo largo del tiempo. Tal como lo señala Marcia Citron, “la noción de compositor profesional no es estática, sino que varía en estructura y significado. Participa en la dinámica de la cultura y negocia ideales de género, clase, etnia, etc.”.⁶⁷

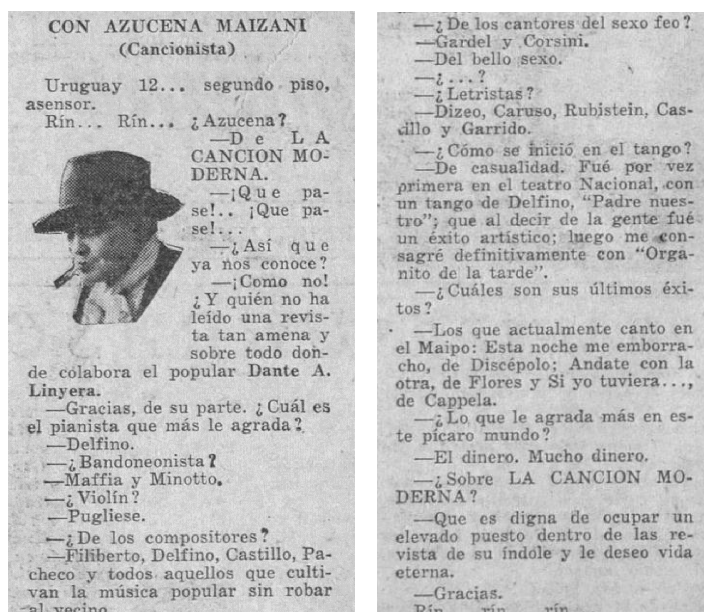
Los casos de la poco conocida “La Porteñita” y la, recientemente reconocida, Paquita Bernardo, resultan pertinentes para estudiar estos dinamismos en la cultura popular que ponen en tensión la vinculación entre creación artística, género y profesionalismo en la música.

⁶⁵ Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica*, 80.

⁶⁶ *Ibid.*, 107.

⁶⁷ Citron, *Gender and the musical canon*, 81. “The notion of professional composer is not static but varies in structure and meaning. It participates in the dynamics of culture and will negotiate ideals of gender, class, ethnicity, and so forth”. Traducción propia.

Imagen 6. Entrevista a Azucena Maizani.



La canción moderna 1, nro. 5 (23 de abril 1928): s.p.

Por último, la Imagen 6 expone una breve entrevista a la renombrada artista Azucena Maizani,⁶⁸ quien aparece vestida de varón. Según diversas fuentes, solía presentarse con este tipo de vestuario en sus actuaciones.⁶⁹ Resulta llamativo que en una de sus respuestas rescata el valor de la originalidad en la composición en el campo de la música popular —el tango— al referirse negativamente a aquellos “que roban al vecino” o plagian obras de otros. Por otro lado, en la misma entrevista, ante la pregunta por sus referentes cancionistas, no emite respuesta alguna. Contrariamente, sí destaca como cantores predilectos a Gardel y Corsini. Hacia el final del reportaje, el entrevistador le pregunta por aquello que más le agrada en el mundo y ella responde “el dinero. Mucho dinero”.

De lo dicho pueden desprenderse dos cuestiones: por un lado, la estrategia de negociar con la representación de lo masculino en el plano de la vestimenta y en el de las referencias artísticas; y, por el otro, la intención de posicionarse como una persona que se dedica al arte con perspectivas claras de materializar con dinero sus producciones. Esto se condice con los testimonios que afirman que Azucena “trabajaba sin parar”⁷⁰ y que fue la primera artista, después de Gardel, en aventurarse a una gira muy extensa por

⁶⁸ Azucena Maizani fue una cancionista y compositora de tango que nació en 1902 y falleció en 1970. Obtuvo gran popularidad en su época y efectuó numerosas grabaciones.

⁶⁹ Para más información sobre el tema véase: Sosa de Newton, “Mujeres y Tango”, 56; Dos Santos, *Damas y milongueras*, 43; Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*, 142-145.

⁷⁰ Dos Santos, *Las mujeres del tango* (Vol. 97), 2260.

toda América.⁷¹ Tanto es así que fue comparada por su fama con el propio Carlos Gardel quien, en 1933, según los registros históricos, aseguró: “Yo me habré puesto viejo y vos estás gorda, pero cantando tangos, primero nosotros, Petisa”.⁷²

Recapitulando el tema del atuendo de Azucena Maizani, fueron variadas las interpretaciones al respecto. Según Estela Dos Santos, “no se travestía para simularse varón sino para obviar la atracción que supone el sexo femenino” provocando con su canto la integración o neutralización de ambos sexos.⁷³ Según el análisis que realiza Magalí Saikin, la elección de la vestimenta para sus actuaciones tiene vinculación con su orientación homosexual, aunque aclara que “la ambigüedad sexual de estos personajes no sería relevante si sus mitos no estuviesen sometidos a la presión de la norma social”.⁷⁴ Por último, su travestismo también fue interpretado como un engaño o fraude.⁷⁵

En definitiva, Azucena Maizani fue una artista que logró encarnar la tensión entre la masculinidad y su contraparte —no necesariamente lo femenino—⁷⁶ dejando entrever, a su vez, la tensión entre clase y género en este sinuoso proceso de nacionalización del tango y de la búsqueda de una identidad nacional.

Consideraciones finales

A partir del análisis de una selección de fuentes hemerográficas de la década del veinte, fue posible presentar testimonios dispersos sobre tango, identidad y nación, desde una perspectiva de género, contemplando una doble dimensión: las construcciones narrativas de las empresas discográficas de la época a través de sus piezas publicitarias y los propios relatos de dos de las protagonistas que se desempeñaron como profesionales de la música popular en esos años. La modalidad de analizar fuentes testimoniales permitió añadir el punto de vista de la experiencia a partir de relatos en primera persona. Los ejes para este análisis versaron sobre categorías que reflataron los estudios de género en el ámbito de la musicología: experiencias de vida, profesionalismo y creación musical.

El recorrido analítico promovió el estudio de fuentes poco exploradas —como es el caso de las revistas históricas de música— y, a su vez, planteó reunir algunas herramientas para la reconstrucción crítica de las prácticas sociales y valoraciones alrededor de la actividad musical de las mujeres. Como se ha dicho, en cierta literatura

⁷¹ Ibid., 2267.

⁷² Horacio Salas, *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 1995): 234.

⁷³ Dos Santos, *Damas y milongueras*, 43.

⁷⁴ Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*, 145.

⁷⁵ Salas, *El tango*, 232.

⁷⁶ Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 46.

que aborda la labor de las mujeres en el campo artístico durante el siglo XX, se le adjudicaba un mero “‘rol contributivo’ en la construcción del mundo, como complemento del rol masculino”.⁷⁷ En este sentido, el análisis emprendido sobre las fuentes históricas persiguió enriquecer una postura crítica que contribuya a hallar otros sentidos que complejicen el estudio sobre el tema.

En consonancia con las apreciaciones teóricas sobre el contexto social y cultural del período elegido, y en articulación con una perspectiva “experencialista” de la nación, fue posible reflexionar sobre aquellas vivencias “desigualmente compartidas”⁷⁸ en el proceso de nacionalización del tango en la Argentina durante los inicios de la industria musical. Los testimonios históricos analizados encarnan la idea de que la *identidad* o la *nacionalidad* no se transfieren naturalmente, sino que son resultado de múltiples tensiones y disputas de sentidos. Contrariamente, se trata de procesos que no son lineales ni ordenados, sino que están signados por las marchas y las contramarchas que van trazando recorridos complejos y sinuosos alrededor de la relación tango, identidad nacional y género.

Finalmente, algunas de las interpretaciones recientes, situadas fuera del ámbito académico y expresadas por ciertos colectivos feministas identificados con el tango, señalan una falta de conocimiento de artistas mujeres locales. También manifiestan como un problema la sistemática exclusión de los recorridos de aquellas protagonistas de la historia del tango que generalmente no han sido concebidas como tales. En consonancia con estos señalamientos, el presente trabajo pretende explorar otras trayectorias artísticas de mujeres en el ámbito musical. Acudir a herramientas teóricas que permitan delinear un marco conceptual y metodológico para el estudio de estos recorridos, atendiendo a estas complejidades, resulta un desafío permanente para la investigación histórica en torno a las trayectorias artísticas de las mujeres músicas en el tango.

Bibliografía

- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Citron, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

⁷⁷ Silvia Lobato, “El mundo femenino y la música”, 224.

⁷⁸ Alejandro Grimson, *Los límites de la Cultura*, 45.

- Dezillio, Romina. "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista" (1899-1902). *Revista Argentina de Musicología*, nro. 11 (2010): 75-98.
- . "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación". *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, nro. 68 (2012): 18-27.
- . "'No se nace cancionista, se llega a serlo'. Estudio sobre el proceso de surgimiento y consolidación de las cancionistas de tango durante las décadas de 1920 y 1930". Ponencia presentada en las *XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos*, 29 de julio al 1 de agosto (2019), Mar del Plata, Argentina.
- Dos Santos, Estela. *Las mujeres del tango*, 97 Buenos Aires: Centro Editor de América, 1972.
- . *Damas y milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- García Brunelli, Omar. *Discografía básica del tango*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Gil Lozano, Fernanda. "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino". En *Historias de luchas, resistencias y representaciones: Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, comp. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Pita, 391-406 Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2008.
- González, Juan Pablo. "Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile". En *Iconografía musical en América Latina: Discursos e narrativas entre olhares e escutas/Iconografía musical en América Latina: entre miradas y escuchas*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco, Bahía: Edufba, 2019, 73-93.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 1997.
- Grimson, Alejandro. "La nación después del (de)constructivismo". *Nueva Sociedad*, nro. 184 (2003): 33-45.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Kohan, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Liska, Mercedes. "Se dice de 'ella'. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello". *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI 22, nro. 1 (2021): 101-144.
- Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. "Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico". Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires, octubre de 2010.
- Madrid, Alejandro L. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa, 227-236. Madrid: SEACEX y AKAL, 2010.

- Matallana, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- Ochoa, Ana M. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.
- Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Saikin, Magalí. *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos, 2004.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Colorado: Westview, 1995.
- Sosa de Newton, Lily. "Mujeres y Tango." *La Aljaba*, nro. 4 (1999): 55-68.
- Ulanovsky, Carlos, et al. *Parén las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa, 2005.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Zucchi, Oscar. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: generación 1910*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.

Diego Madoery. *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García, 1972-1996*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021. ISBN: 978-987-3823-54-1

En el prólogo del presente libro, el autor hace referencia a una de las principales motivaciones para la producción del mismo, siendo esta la escasez de bibliografía dedicada “a la reflexión y el análisis de la música de cualquiera de los músicos populares”.¹ En el caso de Charly García, esto resulta llamativo debido a la gran cantidad de escritos que hay publicados a la fecha acerca de todas las aristas de su vida: algunos sobre sus letras y recitales, otros con fines sociológicos y periodísticos, pero muy poco acerca de su música. Sin embargo, como aclara el autor, los estudios musicológicos de la música popular son relativamente recientes, y mucho más en Latinoamérica, explicitado en el Capítulo 2. De esta manera, Madoery se propone como objetivo “a partir del análisis estructural, detectar e interpretar cuál es el estilo musical de las canciones de Charly compuestas entre 1972 y 1996”.²

Debido a su enorme peso específico en la historia del rock argentino resulta apasionante la profundización que el autor realiza en el conocimiento de “lo musical” de este artista. Resulta apasionante la profundización que el autor realiza en el conocimiento de la música de este artista, donde la creativa conjunción de rasgos opuestos se suma a una singular formación en la armonía clásico-romántico. De esta manera, Madoery brinda una radiografía de la música popular masiva de varias décadas. Dada la mezcla estilística de García, el autor utiliza conceptos de la práctica común, y a su vez toma rasgos musicales del rock anglófono como parámetros para establecer lo que se entiende por rock. Tales rasgos son desarrollados en la bibliografía de Moore, Everett, Temperley y Temperley/De Clercq.

El primer capítulo, titulado “Overture”, está dedicado a enumerar y describir rasgos ideológico-estéticos del compositor. Tales características son extraídas de relatos y archivos periodísticos de sus declaraciones en su etapa como músico de rock. Entre los rasgos mencionados, se encuentran la búsqueda de originalidad e innovación, la disconformidad con las reglas sociales, con los límites y todo lo que, de alguna manera, le fuera impuesto, la preocupación por el caos y la locura, la nostalgia del pasado, la capacidad para incorporar los avances tecnológicos relacionados con los instrumentos y

¹ 2021, 11.

² Ibid., 13.



los medios de registro, el problema estético con el rock de la escena local, entre otros. Todos ellos demarcan una ideología del rock como cultura de masas, así como también se mezclan con cualidades cercanas al artista del romanticismo europeo (por ejemplo, la disconformidad con el presente). Estos comentarios realizados ante los medios, muestran el alto grado de conciencia sobre sus búsquedas creativas. El capítulo finaliza con la exposición de algunas manifestaciones estéticas de Charly García en su rol de compositor acerca de su música, estilo y modo de abordar la composición: “Componer por necesidad o por oficio es fácil, pero mis mejores canciones surgieron de algo que yo no controlo, que no domino”.³

En el Capítulo 2, “El karma de vivir al sur”, se detallan los fundamentos y conceptos a utilizar en el desarrollo posterior del trabajo. Comienza con un breve repaso de la historia acerca de los estudios de la música popular, mencionando sus primeros antecedentes en Latinoamérica como, por ejemplo, la categoría mesomúsica, propuesta por Carlos Vega en los años ‘60. A su vez, Madoery reconoce que la institucionalización de la música popular como objeto de estudio proviene de Europa, cuando en 1981 se inaugura la IASPM. Sin embargo, también considera que poco tiempo después de su fundación, se produjo una “gradual disolución de los contenidos propiamente musicales” en sus estudios y un “reclamo de métodos específicos para su análisis”.⁴ Además, afirma que la creación de asociaciones regionales (como la rama latinoamericana de la IASPM) no tuvieron “reflexiones críticas importantes” en sus investigaciones.⁵ De ahí, la decisión de Madoery de incorporar las líneas de investigación de autores estadounidenses (algunos de ellos mencionados al comienzo de esta reseña) que “reivindicaron la especificidad de lo propiamente musical a partir del análisis estructural, sin negar la posibilidad del abordaje pluridisciplinar del objeto”.⁶ Luego, se abordan los conceptos de estilo, la canción y sus rasgos propiamente musicales propuestos por el autor para esta investigación, así como la metodología de análisis con sus fundamentaciones correspondientes.

El Capítulo 3, denominado “La máquina de hacer música. El estilo, las etapas”, presenta los resultados de los análisis de las canciones compuestas y grabadas por Charly García. El *corpus* se constituye por 123 canciones distribuidas en diecinueve discos y un simple. Comienza con un análisis morfológico, en el cual se analiza cada pieza en función de distintas categorías (introducción, interludio, coda, segmentos temáticos

³ Ibid., 29.

⁴ Ibid., 33.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

cantados o instrumentales) con énfasis en los segmentos cantados. Aquí, Madoery desarrolla múltiples estadísticas: porcentajes de cantidad de segmentos por pieza, cantidad de segmentos en relación con su duración, y cantidad de segmentos simétricos o asimétricos en las etapas de agrupaciones y solista. Algo similar sucede en los apartados de armonía, melodía y ritmo: porcentajes de segmentos en relación con la armonía, grados armónicos, acordes, entre otros. A primera lectura, puede resultar algo sorprendente toparse con tanta especificidad y precisión cuantitativa. No obstante, el autor establece hipótesis y conclusiones brillantes a partir de estos datos, que describen a la perfección los rasgos de cada época compositiva de Charly García. Luego, se realiza una descripción de la textura (como timbre o materialidad del sonido, o como organización de la simultaneidad de los planos sonoros), la instrumentación y el *tempo*, cualidades que suponen una “mayor incidencia de la performance” (p. 95), más relacionadas con el campo de la producción fonográfica. El acápite finaliza con una síntesis de las características por etapa, junto a conclusiones emanadas del análisis realizado.

En el Capítulo 4, “Fui lo que creí, soy lo que está pasando. Los subestilos”, Madoery propone la construcción de un mapa estilístico que permita observar las continuidades y divergencias al interior del *corpus* propuesto. Su objetivo es poder visualizar la obra de Charly a partir de la clasificación de los segmentos en un conjunto de cuarenta y dos subestilos organizados a partir de la jerarquización de la armonía y la melodía por sobre los otros parámetros. Se organiza en dos ejes: horizontal, donde aparecen los discos estudiados en el orden de edición, y vertical, donde se ordenan por parentesco. Algunos de estos subestilos son denominados como “los más propiamente rockeros”,⁷ por lo que se le asignó un descriptor muy interesante, llamado “índice rock”, el cual se utiliza en el mapa en su eje horizontal, junto a otros descriptores con porcentajes de aparición, similar a lo desarrollado en el capítulo anterior. Finalizando el apartado, el autor presenta conclusiones del mapa estilístico y el análisis de los discos, tomando en cuenta, por ejemplo, los subestilos presentes en la mayor cantidad de discos, y, a su vez, destacando algunos procedimientos compositivos a partir del uso y distanciamiento de los materiales propiamente rockeros (por ejemplo, el uso de la séptima menor en el modo mayor).

En el Capítulo final, “La canción sin fin. Reflexiones finales”, Madoery presenta una síntesis de los rasgos estilísticos trazados en los capítulos anteriores, junto a algunas hipótesis vinculadas con los aspectos analizados y los lineamientos ideológico-estéticos

⁷ Ibid., 130.

mencionados en el primer capítulo. Por último, el autor realiza una reflexión final acerca del trabajo, remarcando la importancia de esta perspectiva de estudio en la construcción de “una historia de la música popular fundada en el conocimiento del lenguaje musical”, como “un aporte significativo para su abordaje dada la creciente institucionalización terciaria-universitaria de nuestro país”.⁸ Se anexan fuentes escritas, sonoras y audiovisuales, y una síntesis formal, armónica y melódica de la obra de Charly García, como cierre definitivo del libro.

A modo de apreciación personal, esperaba una indagación más detallada en la producción fonográfica de Charly García, en especial, en cuanto a la búsqueda de recursos tímbricos durante su etapa solista, teniendo en cuenta que el análisis toma las grabaciones editadas como principal fuente de información. Sin embargo, también entiendo que abordar este aspecto alejaría la temática un poco del eje primordial propuesto por el autor. Considero que el libro realiza un aporte sumamente significativo al campo musicológico argentino y latinoamericano, poniendo en evidencia la necesidad imperiosa de realizar este nivel de profundizaciones en una mayor cantidad de artistas de rock o música popular de la región.

Agustín Perié

⁸ Ibid., 172.

Gonzalo Cuadra. *Ópera Nacional. Así la llamaron. 1898-1950. Análisis y antología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019. 419 páginas. ISBN libro impreso 978-956-357-207-0, ISBN libro digital 978-956-357-208-7.

Gonzalo Cuadra es un músico cantante egresado del Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. Se desempeña en la dirección musical y como *regisseur* en diferentes escenarios. Tiene particular interés en la ópera histórica producida en su país. Con el propósito de difundir y de poner a disposición de estudiosos y otros intérpretes tal repertorio, nos acerca su investigación de obras poco conocidas, tanto de compositores chilenos como extranjeros radicados en Chile. El libro fue publicado por una editorial universitaria, en la Colección Música que coordina Daniela Fugellie luego de superar el referato ciego externo. También se ha editado como *e-book* en la misma editorial universitaria. Los agradecimientos del autor son profusos y dirigidos tanto a personas como a instituciones.

Dado que gran parte de esta producción operística histórica aún se encuentra inédita, Cuadra incluye una selección de fragmentos para canto solista y reducción pianística que se publican por primera vez. Tal publicación es producto de su edición crítica, traducciones de libretos en italiano y alemán, y, en ocasiones, de su adaptación al piano de las partes orquestales. Contó con la ayuda de colaboradores para la transcripción informática y las traducciones de textos. La selección de fragmentos es independiente de afiliaciones estilísticas germánicas o italianas. El tamaño de la hoja es 31 por 21 cm (norma DIN A4), suficiente para mostrar una caligrafía musical de lectura cómoda.

Cuadra se centra en las óperas de las que se halló partitura, si bien, menciona otras de las que solo hay noticias, pero no manuscritos musicales. La intención de dar a conocer una producción olvidada continúa con el proyecto de interpretación musical y de grabación de tales arias, por un conjunto llamado “Colectivo Ópera Nacional”, que cuenta con el apoyo de un sello discográfico chileno.

El autor reúne y analiza una cantidad ingente de datos extraídos de fuentes hemerográficas de la época, donde encontró reportajes, críticas, anuncios, artículos, columnas de actualidad, espectáculos y sociales, relevadas en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional y en el Centro de Documentación de Artes Escénicas asociado al Teatro Municipal de Santiago. El aporte heurístico es muy relevante para la historiografía musical chilena. Justifica el comienzo del periodo estudiado en que las



primeras partituras de ópera chilena conservadas datan de 1898 —*Ghismonda* y *Velleda* de Raoul Hügel— y la finalización en que desde 1950 aproximadamente, se introdujeron experimentos, vanguardias artísticas e hibridaciones que cuestionaron el género. Quedan diez títulos de compositores chilenos de ese periodo de los que hay partituras que se enumeran bajo el subtítulo “Sin repetir ni equivocarse” (42-43): *Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate, *María* (1903) de Alfonso Leng, *Caupolicán* (1909) de Remigio Acevedo Gajardo, *Velleda* (1898) y *Ghismonda* (1898) de Raoul Hügel, *Sayeda* (1929) de Próspero Bisquertt, *Mauricio* (1939) de Carlos Melo Cruz, *El corvo* (1939) de Remigio Acevedo Raposo, *Érase un Rey* (1947) de Juan Casanova Vicuña y *Bernardo O’Higgins* (1950) de Remigio Acevedo Raposo.

La información va tejiendo una narrativa ágil de la aparición de las óperas localizadas. Por momentos, la escritura toma un cariz ensayístico y asume cierto carácter apologético. Para ello, entre otros recursos, presenta afirmaciones de cronistas e intelectuales que sitúa en la primera página como epígrafes y una defensa de las óperas por parte del crítico editor de *El Mercurio*, Juan Antonio Muñoz, en la contratapa. De Muñoz cita que los compositores chilenos “sufrieron la exclusión, el desdén e incluso el más activo desprecio de una parte de la sociedad de comportamiento alienado” (Cuadra, contratapa). Quizá se refiera a la instalación del gusto por la música coral e instrumental, desde la fundación de la Sociedad Bach en Santiago (1924) y el accionar institucional del compositor Domingo Santa Cruz, al que Cuadra dedica algunas páginas.

La redacción es clara, si bien, enriquecida con adjetivos, imágenes y metáforas a modo de maximizar su expresividad, a veces hacen el texto errático en su propósito. En favor de la ópera, Cuadra se preocupa de correr el velo del olvido sobre una decena de obras fundantes de la actividad operística; por otro lado, desmantela prejuicios, algunos de los que llevaron a excluir parte de este repertorio del canon musicológico sobre el que se escribió la historia de la música en el país vecino. Se expone en el papel normativo que cumplieron algunas entidades, como el Conservatorio Nacional de Música y la Asociación Nacional de Compositores de Chile (1936), en la configuración de estos cánones musical y musicológico —posteriores a la Gran Guerra y a la Sociedad Bach—, representado como “un barrio con derecho de admisión” que no incluyó la ópera (39-42).

El autor trae a la discusión actual el rótulo de “ópera nacional”. Fue dado por la prensa y algunas instituciones de la época (20-25) a las primeras obras compuestas en Chile por compositores extranjeros —*La Telésfora* (1847) del alemán Aquinas Ried que fue la primera ópera compuesta en Chile, de temática nativa y texto en castellano, pero

no logró estrenarse—, o a aquellas obras compuestas por chilenos de formación europea con libretos en italiano —*La Fioraia di Lugano* (1895), de Eliodoro Ortiz de Zárate con texto versificado en italiano por Tito Mammoli y estrenada en el Teatro Municipal—.

La estructura del libro es algo escurridiza. No está seccionada en grandes partes ni capítulos, con títulos que jerarquicen la organización de los temas. No se comprenden fácilmente algunos subtítulos, como “Intermezzo”, para listar los compositores en el índice general. Luego de la portada, dedicatorias, página de legales y el índice general, siguen los agradecimientos de rigor a sus numerosos colaboradores.

A continuación, se lee el “Prólogo personal en ocho puntos” que, en un lenguaje casi coloquial, justifica su dedicación al estudio de este tema y la elaboración del libro. Es un espacio de confidencias donde el autor narra sus experiencias musicales familiares y las enseñanzas de su maestro de juventud, que lo acercaron, desde adolescente, al canto espontáneo de canciones y arias operísticas. Luego recuerda sus preguntas acerca de las valoraciones y escasa información del tema en la historiografía musical chilena que fue llegando a sus manos.

Cuadra cuenta el efecto que le produjeron sus primeras lecturas sobre la ópera en Chile en las publicaciones de Cánepa Guzmán, Salas Viú, Claro Valdés, Urrutia Blondel, Pereira Salas, entre otros. Narra cómo se fue entusiasmando en la tarea de documentar la historia del género que había encontrado deficiente. Así, repasa el estado del arte — que amplía más adelante bajo el subtítulo “La ópera en la historiografía sobre la música en Chile” (36-39)— y precisa, en otro apartado del prólogo, qué entiende por “ópera chilena”. La amplía a una categoría historiográfica y estética que, a su juicio, necesita mucha más reflexión que solo limitarla a las obras creadas por músicos chilenos y extranjeros que allí residieron mientras las componían.

En el octavo punto del prólogo señala con entusiasmo un interés actual por la ópera histórica de compositores chilenos, tanto en la pluma de algunos musicólogos como en la interpretación y en la preservación de los materiales, dada la atención que la Biblioteca Nacional de Chile presta a la microfilmación y digitalización de manuscritos.

La Introducción es extensa. Aborda conceptos teóricos, líneas temáticas y ejemplificaciones particulares que trasladan al lector desde lo general a lo particular y viceversa, a lo largo de todo el libro. Con el subtítulo “América para los americanos” (16-19), en estilo ensayístico pondera la ópera *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes que se estrenó en Santiago en 1881 promocionada como la primera ópera de temática americanista; si bien, según Cuadra, fue una “punta de iceberg” ilusoria como empresa

nacionalista debido a que detrás estaba el poder imperial de Brasil. Luego menciona otras óperas cantadas en italiano pasando revista a las primeras óperas de países latinoamericanos, algunas pioneras del nacionalismo según Cuadra, como *La gatta bianca* (1877) de Francisco Hargreaves y *Pampa* (1897) de Arturo Berutti (Cuadra data con un error su estreno en 1895), *Atahualpa* (Perú, 1877) de Carlo Enrico Pasta y *Ollanta* (1900) de José María Valle Riestra. Junto a ellas refiere la creación temprana en Chile de *La Telésfora* (1847), en la pluma del alemán radicado Aquiles Ried, y otras óperas de temáticas nacionales de músicos extranjeros (Claudio Carlini y Elio Piatelli), hasta llegar a *Caupolicán* (1902) de Remijio Acevedo Gajardo, con el mérito de ser la primera estrenada en castellano.

Con el subtítulo “Ópera nacional, que así la llamaron”, Cuadra reseña las creaciones de entre siglos xix y xx, en el contexto de la afirmación republicana de Chile y la recuperación del Teatro Municipal de Santiago después del incendio de 1870. El señalamiento del autor es a la calificación de *nacionales* dada a las óperas *Arturo di Norton* del alemán Adolfo Jentsen, *Belisario* de Manuel Antonio Orrego, *La Fioraia di Lugano* de Eliodoro Ortiz de Zárate, *Lord Byron* del italiano radicado Luigi Stefano Giarda, entre otras, todas lejanas a una corriente nacional. A juicio del autor, recién entre 1939 y 1942 —y a causa de la Segunda Guerra Mundial, por la disminución de la llegada de compañías europeas debido al riesgo de cruzar el Atlántico—, un fervor nacionalista propendió a la “chilenización de las temporadas” (21) y al estreno de títulos propios.

También se señala la falta de industria lírica (acciones contractuales entre artistas, teatros, editoriales, compañías fonográficas), como sí existía en Italia. Ejemplifica con el despegue de Carlos Gomes en Milán, sustentado por una política cultural brasileña que impulsó una ópera nacional como propagandística imperial. Entre las razones de la escasez de títulos propiamente chilenos a comienzos del s. xx enumera lo oneroso del montaje, la falta de libretistas de oficio, el difícil acceso a compañías italianas que estrenaran no lográndose producción propia.

El autor afirma que la ópera colaboró a la edificación simbólica de las repúblicas nacionales en Europa y en Latinoamérica. La ópera se torna así en un espectáculo jerarquizado visual-sonoro-arquitectónico en el “escenario de una sociedad vigilante”, donde el Teatro Municipal sustituye a la catedral y el salón (26-29). La ópera es entonces montada para una burguesía apegada a la ideología liberal, con aspiraciones de ascenso social y cultural, tanto como de afirmación nacional. El autor recuerda que el *bel canto* aportó melodías, ritmos y armonías a los himnos nacionales. También dedica unas líneas

al comportamiento del público y su influjo en la elección de los solistas y del repertorio a interpretar. Era una sociedad oligárquica avizora que encontraba sus modelos en la cultura italiana, francesa y alemana, conservadora de estrictas normas de protocolo; pero, según el autor, desconfiaba de las creaciones nacionales (28-29).

En la sección “Ópera versus arte, oligarquía versus profesión” (29-34), describe exhaustivamente un proceso histórico-musical que fue desprestigiando la ópera. La repetición de repertorio italiano, la carestía del montaje, el acostumbramiento acrítico del público, produjeron una reacción desfavorable a la lírica. En el siguiente apartado, subtítulo “no sonría a la posteridad” (35) Cuadra reflexiona sobre la falta de humor en las óperas, que se recuperará en más adelante en tono de ironía y sarcasmo.

Entre los opositores al “menú italiano” del Municipal apareció el joven compositor Domingo Santa Cruz. Sus críticas desde la tercera década del s. xx, propulsaron reformas musicales e institucionales en pro de la música coral, camarística y sinfónica en Chile, junto a la Sociedad Bach (1917). Cuadra dedica varios párrafos a analizar la crítica anti-operística de Santa Cruz en favor de vanguardias anti-sentimentales, anticonformistas y nacionales. Establece comparaciones con la situación adversa a la ópera en España, Italia y Argentina a mediados de la centuria.

En “La seducción de la música ligera” (34) se alude a la convivencia sin prejuicios de lo docto (ópera) y lo popular (piezas de salón, zarzuelas o canciones) en la composición de Orrego, Melo Cruz, Ortiz de Zárate, Hügel, Rengifo y más adelante Puelma. Recién a mediados del s. xx se fueron separando ambos campos. La fundación de la Asociación Nacional de Compositores en 1936 agrupó a los músicos ligados al Conservatorio Nacional e incentivó a la composición de música culta, pero no de óperas. Se fortalecía la institucionalidad académica, favorecida por su órgano de difusión, la *Revista de Arte*. La consecuente configuración del canon musical nacional chileno docto, donde circularon premios y cátedras, que Cuadra llama “Un barrio con derecho de admisión” (39-42), privilegió solo a compositores posteriores a la Segunda Guerra, ligados a la academia.

Una segunda parte del libro dedica más de doscientas páginas a compositores (45-250) cuyas creaciones operísticas quedan contextualizadas entre referencias biográficas, juicios estéticos, datos de intérpretes y estilos de composición. Esta información no está presente en otras publicaciones chilenas sobre ópera. A las óperas ya mencionadas, el autor agrega referencias a *Voces de Gesta* y *Semiramis* de Acario Cotapos y *Cenicienta* de Pedro Humberto Allende.

Una sección subtitulada “Resumen de óperas” (p. 251-257) ofrece el listado de óperas de las que se conserva partitura, de autores chilenos o extranjeros residentes, donde sistematiza los datos propios de un catálogo. Sigue un listado con algunos datos de “Óperas compuestas en Chile por extranjeros (1847-1950)” (258- 260). Completa con referencias a “Compositores chilenos (hasta 1950 aprox.) de los que se tiene alguna referencia de ópera, pero no se conserva partitura y/o referencia de estreno” (261-263), obtenidas de relatos de familiares y otras fuentes poco difundidas, aunque varias resultan conjeturales. El texto finaliza con una abultada “Bibliografía” (264-272) que incluye los libros consultados, publicaciones periódicas, documentos epistolares y comunicaciones electrónicas con colaboradores, fuentes musicales (partituras, libretos, programas, discografía) y un listado de sitios en Internet.

Una tercera parte se dedica a las “Partituras” (273-419), con la edición crítica realizada por Gonzalo Cuadra de fragmentos de óperas en reducción para canto y piano. Presenta secciones de once óperas hasta entonces manuscritas y no muy conocidas de nueve compositores —Raoul Hügel, Remigio Acevedo Gajardo, Alfonso Leng, Eliodoro Ortiz de Zárate, Próspero Bisquertt, Carlos Melo Cruz, Pedro Humberto Allende, Remigio Acevedo Rasposo, Juan Casanova Vicuña—, con datos de libretistas, estrenos y localización de sus partituras en diferentes reservorios chilenos.

En suma, además de brindarnos un panorama detallado de las óperas creadas en Chile hasta mediados del s. xx, incentiva a formularnos más preguntas sobre esa y otras perspectivas de los géneros escénico-musicales, a discutir procesos y re-evaluar calificaciones de estos repertorios. No queda más que alentar a la lectura crítica y estimulante de esta investigación, cuestionadora de la historiografía local de la ópera.

Fátima Graciela Musri