

MELODÍA EUROPEA, TEXTURA ANDINA: EL CONJUNTO BARROCO ANDINO Y LA RESIGNIFICACIÓN DEL SONIDO CLÁSICO⁴

EUROPEAN MELODY, ANDEAN TEXTURE: BARROCO ANDINO AND THE RESIGNIFICATION OF THE CLASSIC SOUND

Christian Spencer Espinosa*

Artículo recibido: 17-02-2017

Aprobado: 08-03-2017

Resumen

El siguiente texto aborda el caso del conjunto chileno de música tradicional, clásica popular llamado “Barroco Andino”. Se intenta demostrar que este grupo consiguió –al menos en su primera etapa- resignificar el sonido académico “clásico” para convertirlo en un nuevo “original” resignificado, particularmente gracias a sus innovaciones en (inter)textura musical, instrumentación, performance y vestuario. Se concluye que esta resemantización permitió enriquecer tanto la tradición andina como la noción misma de lo clásico.

Abstract

The following text analyses the relationship between repertory and musical meaning, Examining the work of the Chilean ensemble Barroco Andino [Andean Baroque], the paper explains how the typical “classic” sound is re-signified by musical strategies such as (inter)texture, Andean instrumentation, performance decisions and customs. The text concludes that re-signifying

*Profesor de Asignatura en la Universidad de Guanajuato, México; candidato al Sistema Nacional (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT); Sociólogo, Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nova de Lisboa.
canazo@gmail.com

⁴ El presente texto fue presentado como ponencia el año 2008 en el VIII Congreso “Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos”, encuentro organizado por la Rama Latinoamericana de la *International Association for the Study of Popular Music*, IASPM-AL, en Lima (junio de 2008). He revisado el contenido general del texto manteniendo sus hipótesis principales (que aún sostengo) pero agregando algo más de contexto teórico con el fin de dar una visión más actual del fenómeno. Con todo, el texto mantiene la forma original en la que fue concebido que es el producto de mi trabajo de investigación de esos años.

implies the transformation of both Andean concept of music and Classical idea of sound, due to the implementation of new version conceived as new “originals”.

Palabras clave: textura, música andina, intertextualidad, versión, Chile.

Keywords: texture, andean music, intertextuality, version, Chile.

El conjunto de música Barroco Andino

El conjunto Barroco Andino se formó el año 1974 bajo la tutela creativa de Jaime Soto León, director, arreglista, compositor y barítono chileno educado al alero de los músicos de la Nueva Canción Chilena. Especial influencia en Soto León tuvieron los compositores Sergio Ortega y Luis Advis, íconos de este movimiento músico social en Chile y Latinoamérica. No obstante ello, igualmente fuerte fue el influjo que recibió Soto León de algunos compositores estadounidenses, así como de la música eslava y la música para cine. De este modo, el conjunto nació signado por el interés simultáneo de su director en el lenguaje académico de la música europea y rusa, y la música latinoamericana de cuño nacionalista y folclórico.

Tres años después de su fundación, Barroco Andino había registrado tres producciones discográficas y recibido el elogio de la “crítica”. Los comentarios positivos vinieron de aquel sector que no sintonizaba con la dictadura de Augusto Pinochet, instaurada en Chile entre los años 1973 y 1990, y que veía en este conjunto un modo de permitir la permanencia de la música andina en un formato discreto. Como explica Rodrigo Torres (1999:272); entre 1974 y 1977 el conjunto se hizo parte de las actividades de extensión de la Universidad Técnica del Estado, lo cual le llevó a mantener una activa agenda de conciertos dentro y fuera de la capital. A su vez, en 1976 “la agencia informativa Orbe Chilena le concedió una distinción y, en 1977, en la “gran noche del folklore”, el sello Alerce lo galardonó con el Premio Alerce” (Id.)

Luego de sus discos *Barroco Andino* (1974), *Bach* (1975) e *In Camera* (1975) y *Barroco Andino Latinoamericano* (1976) así como su participación en el disco de “La gran noche del folklore” (1977). Al año siguiente de este último trabajo el grupo entró en receso hasta 1984 cumpliendo así un primer ciclo de grabaciones y conciertos centrados principalmente en versiones de músicas del período barroco y clásico, es decir, cubriendo un período cercano a los 200 años.

El conjunto Barroco Andino se formó el año 1974 bajo la tutela creativa de Jaime Soto León, director, arreglista, compositor y barítono chileno

En 1985 el conjunto reapareció con una formación nueva de diez músicos, incluyendo quenás, quenachos (en Do grave), zampoñas cromáticas y bajón (Id.). En esta segunda etapa, Barroco Andino inició una serie de giras internacionales que lo llevarán por Asia (Japón), Europa, Estados Unidos y Sudamérica (Brasil, Perú), recorriendo más de diez países y actuando en salas de concierto asociadas al sonido clásico, como el *Carnegie Hall* de N.York y la *Osaka Symphony* de Japón, entre otras. Por estos años, el conjunto terminará también de grabar su trabajo más conocido, *La quena bien temperada* (1989), con el cual cerrará su segunda etapa como agrupación predominantemente instrumental. Posteriormente, en 1994, el ensamble registra la primera producción de su tercera etapa, *Cordillera*, donde a pesar de mantener la referencia andina literal -en el título- realiza un giro para dar mayor importancia al repertorio eslavo y el uso de las voces. Hacia el final de esta etapa vendrá una nueva producción, *Recados de Gabriela Mistral* (1996) y, posterior a ella, nuevas giras de concierto que proyectarán el trabajo de Barroco Andino de nuevo fuera de Chile.

En términos generales, el repertorio grabado por Barroco Andino fue variado. En lo referido al repertorio clásico, osciló entre la música del período barroco (en algunos pocos casos, anterior a éste), la música eslava y la música del romanticismo. Dentro del mundo popular, se orientó hacia la música de raíz folclórica, popular y tradicional de los países latinoamericanos, así como a las propias composiciones y arreglos de Jaime Soto, que fueron ganando cada vez más espacio. En efecto, con los años el repertorio barroco fue cediendo al ímpetu creador de su director, cuestión que habla de una transformación estilística crecientemente encaminada a la obra del propio Jaime Soto. En este texto me referiré básicamente a la etapa inicial del conjunto, es decir, al período 1974-1989, dejando para otro momento el fructífero momento vivido por el conjunto después de *La Quena Bien Temperada*⁵.

Desde el punto de vista musical, Barroco Andino representa la continuación del modo de hacer música originado en el movimiento conocido como Nueva Canción Chilena.

La Nueva Canción Chilena

Desde el punto de vista musical, Barroco Andino representa la continuación del modo de hacer música originado en el movimiento conocido como *Nueva Canción Chilena*. Como señala Osvaldo Rodríguez (c. 1988:60-70), la Nueva Canción Chilena fue un movimiento cultural gestado desde una clase media comprometida y políticamente radicalizada que buscó ofrecer -desde la canción- una alternativa discursiva a la música “gringa” y la música de los *cowboys chilenos* (huasos). Su espíritu fue internacional y latinoamericano y tuvo como rasgo original la incorporación de nuevos instrumentos, estructuras formales y formas de canto de otros países. En pocas palabras, dice Rodríguez, la Nueva Canción Chilena cumplió con el deseo de concretar “inmensa necesidad de renovación” de la época (Rodríguez, c. 1988:70).

⁵ Actualmente el conjunto sigue presentándose bajo la dirección de Soto León, aunque de manera más discontinua.

Ahora bien, la Nueva Canción se ubicó dentro de un fenómeno de mayor envergadura, como fue el propio movimiento de la *Nueva Canción Latinoamericana*. Como recuerda Fabiola Velasco:

“La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas” (Velasco, 2007:40)

**El sonido ‘andino’
consistió en entregar
la parte melódica a los
instrumentos aerófonos
desarrollados en la
región gobernada por la
columna vertebral de la
Cordillera de los Andes**

Anclado en la Nueva Canción Latinoamericana, el movimiento local de la Nueva Canción Chilena utilizó las grandes formas clásicas -como la cantata, el oratorio y la pasión- para dar voz al sentimiento colectivo de unidad de la región y realizar una crítica social, depositando su confianza en los compositores locales y utilizando, para hablarle al pueblo, los géneros, ritmos e instrumentos de las músicas de proyección folclórica de las décadas de 1950 a 1970. La combinación de estos elementos sentó las bases de un tipo de timbre marcadamente ‘andino’ caracterizado por guitarras, zampoñas, charangos y quenás que tendrá en Barroco Andino uno de sus mejores exponentes, pero con sus aspectos políticos disminuidos o neutralizados.

Técnicamente, el sonido ‘andino’ consistió en entregar la parte melódica a los instrumentos aerófonos desarrollados en la región gobernada por la columna vertebral de la Cordillera de los Andes, como quenás, quenachos, *mosenhos*, palahuitos y zampoñas (o sikus). Las secciones cantantes de estas composiciones se realizaron sobre una base rítmica derivada de los géneros musicales locales (o su hibridación con otros géneros del continente) y fueron interpretadas por cordófonos preferentemente sudamericanos como el tiple, el charango o el cuatro venezolano (en algunos casos acompañados por instrumentos de cuerda de ascendente europeo, como el violín o el chelo). Complementariamente, el sonido ‘andino’ utilizó de manera privilegiada la “forma canción” para dar cabida a textos estróficos, dando especial importancia al carácter solista de los instrumentos con el fin de aprovechar lo que el propio maestro de Soto León, Luís Advis, denominara “las virtualidades expresivas de los instrumentos latinoamericanos” (Advis et al., 1998:39).

Vinculado inicialmente a este modo de hacer música, Barroco Andino tomó obras de autores conocidos de música de concierto europea y las adaptó sutilmente a los instrumentos en cuestión, aprovechando la compatibilidad musical de éstos, como señala el mismo Jaime Soto. En este caso, el original de la música fue la “partitura” o bien las interpretaciones consideradas por Soto León

como más cercanas a ésta, particularmente las versiones de época cuya organología clásica era compatible con la andina:

Hay obras que yo no las adaptaría a estos instrumentos [andinos] porque quedan un poquito... aminoradas. Hay otras cosas que están perfectas en los instrumentos definidos por el compositor, pero hay otras cosas que se adaptan y se pueden escuchar respetando la obra original. El mismo Bach compuso algunas obras [en las] que no dijo para qué instrumentos eran, como El Arte de la Fuga. Y suenan bien con el órgano, suenan bien con clavecín, suenan bien con cuerdas. ¿Por qué no ver cómo suenan con zampoñas, por ejemplo, que tienen mucho que ver con los tubos del órgano? En este caso son tubos de madera.

(Entrevista del autor a Jaime Soto, 09-06-2008, El Quisco, V Región, Chile).

De este modo, al mantener el uso de instrumentos “latinoamericanos” sobre un repertorio externo, Barroco Andino facilitó el préstamo o intercambio de materiales estéticos entre la Nueva Canción Chilena y la música de concierto europea. Esto provocó un sonido inevitablemente intertextual (intercambio de materiales) e intergenérico (una mixtura de géneros), como se aprecia en músicas como la Suite No. 2 HWV 349 (Allegro) de G. F. Haendel, llamada *Water Music*, convertido en un pasaje venezolano⁶.



Jaime Soto, 9 de junio de 2009.
Foto: Christian Spencer.

Al mantener el uso de instrumentos “latinoamericanos” sobre un repertorio externo, Barroco Andino facilitó el préstamo o intercambio de materiales estéticos entre la Nueva Canción Chilena y la música de concierto europea

⁶Versión de Barroco Andino: <https://www.youtube.com/watch?v=HM0jvmzU8wI> (escúchese desde el minuto 1:06, especialmente). Versión de Norddeutsche Philharmonie, dirigida por Hans Zanotelli, en: <https://www.youtube.com/watch?v=G8gs2l4PHdk> y también de Academy of Saint Martin in the Fields aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=g4OYMJQe9wI> y la versión de la Academy of Ancient Music: <https://www.youtube.com/watch?v=njqKc560yzi> Acceso 08-03-2017.

Aunque heredero del sonido de la Nueva Canción y sustancialmente intergenérico, Barroco Andino desarrolló sin embargo una línea levemente distinta a la música andina que le precedió, redefiniendo dos aspectos que le llevaron a conseguir un sonido característico: performance y textura.

Respecto del primero, performance, en su primera y decisiva etapa, el conjunto utilizó los instrumentos andinos mencionados por Jaime Soto (más percusiones latinas (maracas, huevitos), cajón peruano, bombo y palo de agua) haciendo especial énfasis en su uso temperado y empaste rítmico. En efecto, la interpretación de estos instrumentos fue realizada técnicamente de la manera más perfecta posible y siempre centrándose en el repertorio instrumental más que en el vocal, como se aprecia en algunas versiones de obras de J. S. Bach, G. F. Haendel, A. Vivaldi o W. A. Mozart del elepé *La Quena Bien Temperada*. El repertorio clásico-barroco, en este sentido, sirvió para *concertar* los instrumentos, permitirles una función solista y mostrar la ductilidad de los aerófonos andinos. Esto se aprecia, por ejemplo, en el uso virtuoso y temperado de las zampoñas (en el *Rondó Alla Turca* de Mozart)⁷ y la quena solista (en *La Primavera*, de Vivaldi y *Badinerie* de J. S. Bach)⁸.

Siempre centrándose en el repertorio instrumental más que en el vocal, como se aprecia en algunas versiones de obras de J. S. Bach, G. F. Haendel, A. Vivaldi o W. A. Mozart del elepé *La Quena Bien Temperada*

Además de las cuestiones musicales, la interpretación que Barroco Andino hizo de esta música se diferenció del modelo original por su estética visual y por el público que la recibió, más ligado a la clase media. La estética visual se basó en un traje andino híbrido, ubicado entre el colorido del caporal (personaje de la danza folclórica andina) y el vestuario ordenado y uniforme de la música de concierto. Esta especie de dicotomía se observa también en las carátulas de algunas de sus producciones e incluso en el logotipo de la página web del conjunto (2008-2012, ahora extinguida) donde aparece Bach tocando zampoña.

⁷ *Rondó Alla Turca* es el tercer movimiento de la Sonata para piano en La Mayor, K. 331, de W.A. Mozart, compuesta hacia 1783. La versión de Barroco Andino, con adaptación de Jaime Soto, puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=eLe77DyQsMQ> Puede compararse esta versión con la interpretación al piano de Murray Perahia aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=xRtV9G5924> Acceso 08-03-2017.

⁸ -"La Primavera" es un concierto para violín en Mi mayor de Antonio Vivaldi (RV 269, Opus 8, N°1) parte de *Le Quattro Stagioni*, compuesta en 1723 y publicada en 1725 dentro de la obra *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*. Hay una versión de Barroco Andino grabada en Japón en un concierto en vivo el año 2000 que puede oírse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=TjhaUtlUIE&index=7&list=PLpqRwkiU2fbdPLrvcN2sq_24GhUXyA9iq (escúchese desde el segundo 1:49 al segundo 2:10, especialmente). Compárese Versión de Classical Concert Chamber Orchestra con Ashot Tigranyan en: <https://www.youtube.com/watch?v=e3nSvliBNFo> Acceso 08-03-2017.

-"Badinerie" es último movimiento de la Suite N°2 para Orquesta en Si menor, BWV 1067, de J.S. Bach, compuesta en 1738-1739 y cuyo instrumento principal es la flauta barroca. Una versión de Barroco Andino grabada en el Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile en 2005 puede oírse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=z-0bUh0803M&list=PL7C1A24DF6092B33E&index=1> Y una versión estándar del repertorio clásico puede escucharse aquí en versión del Croatian Baroque Ensemble (Ana Ben, flauta barroca): <https://www.youtube.com/watch?v=Kl6R4Ui9blc> Acceso 08-03-2017.

En lo referido a las audiencias de clase media, idea que considero aún provisional, la performance de este grupo contempló un público más cercano a la música instrumental y andina. Sin embargo, sus oyentes fueron menos próximos a la música vocal de signo político de la Nueva Canción Chilena y al público del canon centroeuropeo. En este aspecto influyeron las instancias en las que históricamente se presentó Barroco Andino, donde encontramos por igual escuelas, gimnasios deportivos, actos literarios y centros culturales, como actos oficiales del Estado o salas de concierto de prestigio internacional como las antes mencionadas. Esta diversidad de espacios obligó al conjunto a abrir su repertorio a los sectores alejados de las clases acomodadas, con conciertos de menor costo (pero no menor interés musical), ayudando así a crear un público específicamente interesado en el repertorio intergenérico que el conjunto fue versionando y creando a lo largo de los años.

Respecto del segundo punto, la textura, Barroco Andino consiguió un sonido ubicado entre lo clásico y lo andino de características propias. Como señala Brackett (2005), una de las diferencias entre el timbre clásico y el timbre popular es que el popular busca producir un sonido lo más individualizado posible, mientras que el clásico busca un timbre predecible y estandarizado. En este sentido, los aspectos que diferenciaron a Barroco Andino fueron varios, entre los cuales destacan dinámica, ataque, interpretación y fraseo. Revisemos brevemente cada uno de ellos.

Primero, utiliza una dinámica (intensidad de la vibración sonora) más gruesa con menos amplitud de variación del volumen del sonido

Primero, utiliza una dinámica (intensidad de la vibración sonora) más gruesa con menos amplitud de variación del volumen del sonido. Esto se debe no sólo al timbre de los instrumentos sino también a la naturaleza de performance en vivo de Barroco Andino en la cual el sonido ha de tener mayor proyección e impacto en el espacio acústico. Ocupa también un ataque más directo provocado por la naturaleza de los cordófonos y aerófonos sudamericanos, cuyos modos de pulsación y soplido (volumen de la columna de aire que se introduce en el aerófono) difieren de los instrumentos europeos originales, pensados para espacios pequeños (como cortes o salas privadas) y construidos usualmente con una estructura mecanizada que permite mayor variación dinámica. A pesar de esto, el rango de variación del volumen del sonido puede llegar desde el pianísimo al fortísimo, aproximándose mucho a los instrumentos originales sin perder la identidad sonora de la cordillera de los Andes. Ejemplo de estas pequeñas variaciones es el Aria de J.S. Bach⁹.

En tercer lugar, Barroco Andino se aleja de su modelo original por su tendencia a la afinación “no perfecta”: su interpretación es verdaderamente afinada considerando que los instrumentos utilizados no son temperados –como en el caso de la familia de las queñas y flautas traversas andinas. En este sentido, su sonido es realmente “bien temperado”. No obstante, desde el punto de vista acústico no

⁹ El Air o Aria de J.S. Bach es el segundo movimiento de la Suite N°3 para Orquesta, compuesta en 1731. La versión de Barroco Andino está aquí, grabada en vivo en Punta Arenas en 2011, puede disfrutarse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=5v9thDqmrQ&list=PLpqRwkiU2fbdPLrvcN2sq_24GhUXyA9iq&index=28 Y otra versión grabada en Japón en vivo el año 2000, aquí: https://www.youtube.com/watch?v=_RTR2gbQmU Una versión con instrumentos de la época barrocos hecha por el ensamble Voices of Music (dirigido por Hanneke van Proosdij y David Tayler) puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=pzlw6fUux4o> Acceso 08-03-2017.

es una afinación totalmente exacta considerando el canon centroeuropeo, como vemos en obras como los movimientos dedicados al Scherzo de la VII Sinfonía de L.V. Beethoven, última pista de su disco *Música Maravillosa* (1975, reeditado en 1996)¹⁰. Este aspecto, no está demás decirlo, no resta calidad a su interpretación, sino que cambia los parámetros a los que estamos acostumbrados al oír esta música, dando un carácter rítmico y enérgico a una música gracias a la rapidez de los rasgueos de los cordófonos y al uso del bombo. Lo interesante de este punto es que el margen de afinación no perfecta de Barroco Andino, esto no impide que sea considerado un conjunto “versionador” del canon de la música barroca y clásica. En mi propia experiencia con la música de este conjunto, fue en efecto gracias a ellos que pude conocer varias obras del repertorio barroco por primera vez. Sus versiones, en este sentido, me interpelaban más que las de los conjuntos europeos pues yo estaba acostumbrado a ese sonido.

Finalmente, el conjunto utiliza un fraseo la mayor parte de las veces coherente, pero a veces irregular o libre, adaptando el pulso a las condiciones interpretativas que exige la organología de los instrumentos andinos. Esto se puede oír en los ejemplos anteriores, particularmente en *La Primavera* de Antonio Vivaldi, entre otros y, al igual que en mis comentarios anteriores, nos enfrenta a una nueva interpretación de la obra que, inserta en el canon, propone un modo de organización de la dicción musical basada en la organología e idioma de los instrumentos andinos. En muchos casos, Barroco Andino adapta los pulsos de las obras con el fin de permitir un fraseo más fluido, como ocurre en el tiempo extra agregado (al final) en *Badinerie* de J. S. Bach, ya citado.

De todo lo anterior podemos decir que el ‘sonido’ Barroco Andino es de una textura gruesa, de pulso arbitrario mas regular, de ataque directo pero menor empaste musical, con una base sonora fundada en el uso virtuosístico y expresivo de algunos instrumentos andinos heredados de la tradición de la Nueva Canción Chilena¹¹. Estos instrumentos, no obstante, están utilizados de manera distinta a ésta, del mismo modo que los instrumentos clásicos que usa (como el chelo o la flauta y el clarinete en períodos posteriores) no siguen el modelo barroco y clásico donde nacieron.

El ‘sonido Barroco Andino’ se expandió durante los años 80 y 90 por Chile y el extranjero, debido a la presencia de sus miembros en otros grupos de música chilena

Con todo, si bien es cierto que el resultado final de la propuesta es distinto del modelo original, algunos aspectos lo mantienen ligado al canon musical centroeuropeo que abrazó en su primera etapa, particularmente: la autoría compositiva de las obras, la búsqueda de una afinación temperada (que en conjuntos de música andina es menor), la presencia de contrapunto y algunas formas musicales preexistentes utilizadas. El ‘sonido’ Barroco Andino es, en este sentido, ambas cosas a la vez.

¹⁰ Acceso 08-03-2017. Ejemplo de este Scherzo puede oírse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=7L9h_1_85qQ&list=PLpqRwkiU2fbdPLrvcN2sq_24GhUXyA9iq&index=90

¹¹ Por estas tres razones, la música de Barroco Andino no puede ser adscrita directamente al movimiento de la Nueva Canción Chilena, excepto en sus años iniciales.

Desde un punto de vista histórico, el 'sonido Barroco Andino' se expandió durante los años 80 y 90 por Chile y el extranjero, debido a la presencia de sus miembros en otros grupos de música chilena como Quilapayún (Ricardo Venegas, Patricio Wang, Álvaro Pinto), Inti-Illimani (Renato Freyggang) o Illapu (Antonio Morales); pero también debido a la inserción de ex miembros del conjunto en instituciones académicas universitarias (Fernando Carrasco, Wilson Padilla); grupos de cámara (Juan Goic, Alejandro Tagle, Carlos Boltes); escuelas de enseñanza secundaria (Camilo Corvalán, Rodrigo Lledó); conjuntos instrumentales desarrollados paralelamente al grupo mismo (en el año 2008, Rodrigo Faulbaum, de 'Amaru'), y ensambles de proyección internacional (como Patricio Wang, que formara parte de los conjuntos Amankay y Hocketus de 1979 a 1986, entre otros).

A estos dos factores debemos agregar la difusión discográfica del grupo que generó la expansión e imitación del repertorio interpretado por parte de otras agrupaciones o músicos solistas, e incluso por músicos de calle que imitaban este repertorio, como se aprecia con cierta regularidad en las calles de Santiago o Valparaíso, en Chile. A este fenómeno de "mantención del sonido" de Barroco Andino contribuyó también el efecto de recuperación de lo popular y lo folclórico derivado de la vuelta a la democracia en los años 90.

Los elementos desplazados hacia el margen son la afinación temperada, la forma, la textura contrapuntística y, en menor medida, la autoridad del compositor original

Hacia una resignificación intertextual del sonido

Desde el punto de vista del sonido, Barroco Andino toma un prototipo musical extraído de la obra de un autor conocido pero redefine ciertas variables que al ser reubicadas en un contexto de recepción histórico distinto, generan una nueva 'unidad musical' que remite a la pieza original *transformada*. De este modo la pieza original no se abole sino que se descentra, entendiéndose por ello el desplazamiento de los rasgos principales de la obra original desde el centro hacia la periferia, cambiando así la jerarquía de los elementos que la componen, mas sin eliminarlos. En este caso, los elementos desplazados hacia el margen son la afinación temperada, la forma, la textura contrapuntística y, en menor medida, la autoridad del compositor original. Por el contrario, los aspectos que pasan a formar parte constitutiva de la obra son la textura, la instrumentación y la performance, aspectos que han sido desarrollados durante los extensos años de experiencia del conjunto que no tienen que ver con el modelo original.

Al producirse este desplazamiento, el centro pasa a ser la tríada conformada por textura, instrumentación y performance, y ya no la formada por autor, afinación temperada, contrapunto y forma. Así, la obra musical utilizada como modelo es transformada hasta convertirse en un nuevo prototipo que lleva el sello de quien la transforma, es decir, la obra 'original' se constituye en una versión "independiente". Esta nueva obra es ahora ella misma un referente y, si bien no elimina el original como fuente primaria, lo convierte en una referencia secundaria al modo de lo que en filología se llama 'tradiciones fluctuantes' (Blecuá, 1987). Como señal, el musicólogo mexicano

español Rubén López Cano (2012:83), en el caso de la música, la versión es la “instauración por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización”. En este sentido, el nuevo prototipo mantiene intacta la legitimidad que posee el original europeo obtenida por medio del modelo de autoridad o prestigio del compositor canónico, pero también de su contrapunto y forma, ampliando así el universo de recepción y representando lo andino a través de textura, instrumentación, performance y vestuario. Con esto se redefine la idea de lo clásico y lo andino, haciendo que la nueva versión ocupe un espacio intermedio que es válido en ambas direcciones: andina y clásica.

Desde el punto de vista de la lingüística, este intercambio entre géneros o relación entre original y versión es conocido como *intertextualidad*. Como explican Beard y Gloag (2005:95), la intertextualidad se produce cuando un texto es definido a través de su relación con otros textos. Para el caso de la música, “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión” (López Cano, 2007:3). De este modo, el acto de escuchar música (de leer, en la literatura) implica ecos y reflexiones de otros textos o músicas, por lo que toda música puede ser vista o escuchada de modo intertextual. Visto desde esta perspectiva, las nuevas versiones difuminan el original y lo ponen en relación con otras músicas (Beard y Gloag, 2005:96). Esto alimenta la creación de significaciones específicas que pueden adoptar el formato de cita, parodia, transformación, tópico o alusión (López Cano, 2007:3-8). El repertorio que aborda Barroco Andino, por tanto, es inminentemente intertextual en el sentido de permitirnos desarrollar la comprensión de una obra con nuevos elementos que agregan valor a la escucha y resignifican su apreciación como música andina o clásica (textura, instrumentación, performance y vestuario).

Conclusiones: más allá del modelo original

Barroco Andino produce una intertextualidad que provoca la creación de un “nuevo original”. Los aspectos que definen estas nuevas versiones son condición suficiente para reconocer el sonido de Barroco Andino como una unidad con significado independiente del modelo original (i.e. la partitura imaginada por el director) que resignifica la música. En este sentido, el descentramiento genera la resemantización del modelo utilizado: aquí el significado está lejanamente asociado a la obra original y cercanamente conectado con la Nueva Canción Chilena, fusión que termina siendo el rasgo de identidad sonora del conjunto. Así, la resemantización e intertextualidad que propone el conjunto es ahora el nuevo “original” que es, en realidad, una versión de base para “denominar aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión” (López Cano, 2012:86). De esta manera se instala en el oyente “una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización” (López Cano, 2012:83).

Puede ser provocada por la transformación de los elementos musicales, la ubicación de la música en un contexto histórico distinto o su apropiación/proyección con otros fines

Para concluir, digamos que la resemantización de un tipo de sonido depende de quién, cómo y en qué contexto se haga ella, pues como observamos en este caso, puede ser provocada por la transformación de los elementos musicales, la ubicación de la música en un contexto histórico distinto o su apropiación/proyección con otros fines. Como señala Huss (2005:172), en algunos géneros musicales populares el 'versionamiento' puede ser una herramienta composicional pero es también una instancia de diálogo musical creativo. La música de Barroco Andino ha sido, en este sentido, es 'leída' o utilizada por otros intérpretes de manera creativa (intertextual), provocando la resignificación del "original" (que se convierte en una nueva versión), el intergénero y la mezcla de texturas o 'intertextualidad', es decir, el préstamo o intercambio de timbre entre músicas. Todos estos elementos enriquecen tanto la tradición andina como la noción misma de lo clásico.

Referencias

- Advis, L., Cáceres, E., García, F., & González, J. P. (Eds.) (1998). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973* (Vol. II). Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Beard, D., y Gloag, K. (2005). "Intertextuality", en D. Beard y K. Gloag (Eds.), *Musicology: The Key Concepts* (pp. 95-96). New York: Routledge Key Guides.
- Blecu, A. (1987). *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Editorial Castalia.
- Brackett, D. (2005). Timbre. In J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (Vol. II, pp. 647-650). London; New York Continuum.
- Huss, H. (2005). Version. En J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (Vol. II, pp. 172-173). London; New York Continuum.
- López Cano, R. (2007). "Música e Intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 104, 30-36.
- _____ (2011). "Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana" en *Consensus* 16, 57-82.
- _____ (2012). "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana", en *ArtCultura*, 14 (24), 81-98.
- Torres, Rodrigo (1999). "Barroco Andino", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. II, p. 272-273. Madrid: SGAE.
- Velasco, F (2007). "La nueva canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". Presente y Pasado. *Revista de Historia*. Año 12. N° 23: 139-153. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>.

Entrevista

Entrevista a Jaime Soto realizada por Christian Spencer, 09-06-2008. El Quisco, V región, Chile.

Discografía

Barroco Andino. Alba (IRT). ALD-040, 1974.

Barroco Andino. Bach. London Records /Emi Odeón Chilena, SLLC-38680, 1975.

In Camera. London Records/Emi Odeón Chilena, SLDC 38698, 1976.

Barroco Andino Latinoamericano. IRT. 1976. "a Llorona", en *La Gran Noche del Folklore*. Varios Intérpretes. Alerce ALP-211, 1977.

Música Maravillosa. Warner Music, 1985.

La quena bien temperada. CBS, KNIA-1140, CD-461603, 1989.

Recados de Gabriela Mistral. Alerce, 1996.