Espacios sonoros: cartografía de la actividad musical docta en Santiago de Chile entre 1973 y 1990[1]

Constanza Toledo
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
toledo@mdw.ac.at

Marco Marchant
Pontificia Universidad Católica de Chile
mhmarcha@uc.cl

Rocío Bustos
Pontificia Universidad Católica de Chile
rbustos@uc.cl

Resumen

Este artículo describe una investigación realizada con el financiamiento del Fondo de la Música (Mincap) que buscó destacar los espacios que albergaron eventos relacionados con la música docta, utilizados por intérpretes, compositores y otros agentes de la música clásica durante la dictadura militar en Chile. Para esto, se sistematizó la información de eventos realizados entre 1973 y 1990, disponibles en la base de datos "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile" de la Universidad Alberto Hurtado,[2] que inicialmente recopiló información de eventos mayormente realizados entre 1945 y 1995 en Chile. Posteriormente, estos datos se ingresaron en Nodegoat, un *software* que permite crear visualizaciones geográficas, cronológicas y relacionales, para identificar y localizar los espacios físicos donde tuvieron lugar los eventos musicales sistematizados (conciertos, talleres y conferencias). Así, no solo fue posible identificar espacios relevantes para el desarrollo de la música docta durante la dictadura, sino que también se establecieron conexiones entre los participantes de estos eventos, el repertorio interpretado y las configuraciones espaciales de la actividad musical docta en la ciudad de Santiago. Finalmente, el análisis arrojó la delimitación de un eje espacial dentro de esta ciudad que concentra la mayoría de los eventos y la preferencia por el repertorio canónico europeo, entre otros hallazgos, lo que permite establecer vínculos simbólicos y significativos que podrían transformar estos espacios en patrimonio histórico.

Palabras clave: cartografía; espacios musicales; música docta; dictadura en Chile; memoria.

1. Proyecto financiado por el Fondo de la Música, línea de Investigación y Registro de la Música Nacional, Convocatoria 2023 (Folio: 653632). El equipo estuvo conformado por Constanza Toledo (investigadora responsable), Marco Marchant (co-investigador) y Rocío Bustos (ayudante de investigación).

2. Para acceder a la base de datos ver: http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.56.4.
Fecha de recepción: 06-05-2024/ Fecha de aceptación: 09-12-2024.

Sound Spaces: Mapping of Art Music Activity in Santiago, Chile, Between 1973 and 1990

Abstract

This article describes research funded by the Fondo de la Música (Ministry for Culture, Arts and Heritage of Chile) that sought to highlight the venues that hosted events related to classical music, used by performers, composers, and other agents of classical music during the military dictatorship in Chile. For this purpose, information was systematized on events held between 1973 and 1990, available in the database 'Performers and Art Music Concerts in Chile' of the Universidad Alberto Hurtado,[3] which initially compiled information on events held mainly between 1945 and 1995 in Chile. Subsequently, this data was entered into Nodegoat. This software allows the creation of geographical, chronological, and relational visualizations to identify and locate the physical spaces where the systematized musical events (concerts, workshops, and conferences) took place. Thus, not only was it possible to identify spaces relevant to the development of classical music during the dictatorship but also to establish connections between the participants in these events, the repertoire performed, the geographical configurations of these places, and the spatial configurations of classical music activity in the city of Santiago. Finally, the analysis revealed the delimitation of a spatial axis within the city of Santiago that concentrates most of the events and the preference for the European canonical repertoire, among other findings, which allows us to establish symbolic and significant links that could transform these spaces into historical heritage.

Keywords: Cartography; Musical spaces; Art music; Chilean dictatorship; Memory.

Introducción

La historia de la música durante el período de la dictadura militar chilena ha sido abordada preponderantemente desde la música popular. Las investigaciones musicológicas han puesto su atención principalmente en el desarrollo de, por ejemplo, la Nueva Canción Chilena, de actores emblemáticos como Víctor Jara, Violeta Parra,[4] Patricio Manns y Luis Advis, entre otros, además del estudio de otras músicas identificadas habitualmente como "de resistencia" durante el periodo.[5] De esta manera, la historiografía del desarrollo musical en dictadura se centra en el rescate de los movimientos opositores al régimen autoritario de Augusto Pinochet, con lo que da espacio para la construcción de una memoria sobre aquellos actores que fueron víctimas de la represión cultural.

Por otro lado, el interés de la musicología latinoamericana por la actividad relacionada con la música docta durante el siglo XX, sigue la tendencia del estudio de otros períodos históricos, y se ha centrado principalmente en la investigación de compositores y sus obras.[6] Así, se ha

3. To access the database, see: http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio?language=en.

4. Si bien el período activo de Violeta Parra fue anterior al golpe militar, su música de carga política continuó siendo relevante como música de resistencia durante la dictadura, al ser identificada con la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende (McSherry 2019).

5. Véase, por ejemplo: González (2016), Jordán (2009) y McSherry (2019).

6. Véase, por ejemplo: Fugellie (2022) y Merino (2003).

relegado a un plano secundario a otros agentes y elementos culturales que tuvieron un rol relevante en el desarrollo de este género musical. De esta manera, actualmente es escasa la información en lo que respecta a la música docta en Chile y la visibilización de la labor de sus agentes, en particular de aquellos/as activos/as durante el siglo XX. En la actualidad, el estudio sobre la actividad y desarrollo de la música docta en dictadura aún es incipiente y existe una limitada difusión de la información ya recabada.

En contadas excepciones se han realizado indagaciones sobre figuras emblemáticas de la música docta como, por ejemplo, la de Jorge Peña Hen.[7] Si bien estas publicaciones han aportado al registro y difusión de la música docta chilena durante uno de los períodos más oscuros de la historia nacional, hay poca información sobre instrumentistas e intérpretes vocales que se mantuvieron en actividad durante el periodo dictatorial, desconocimiento que refuerza algunas de las opiniones sobre la existencia de un apagón cultural en la época. Sin embargo

> Como señala Bernardo Subercaseaux, el control del espacio público y el de los circuitos artísticos y creativos [durante la Dictadura], por una parte, inhibió la creación y la vida cultural del país, pero por otra dio lugar a una imaginación contestataria y a un horizonte de expectativas e ideales democráticos que creó nuevos y florecientes circuitos culturales (Subercaseaux 1994, citado en Donoso 2019, 16).

De esta manera, aunque hay un emergente interés por diversificar el registro histórico, se hace necesario incorporar más información sobre los/as agentes y lugares significativos con el fin de comprender las relaciones y tensiones en el desarrollo de la música docta chilena durante el período de la dictadura.

En cuanto a los procesos historiográficos, y tras 52 años del golpe de Estado, los discursos oficiales de memoria (como los informes de las comisiones Valech y Rettig) han dejado fuera formas de reparación alternativas, menos centradas en los crímenes y en la individualización de las víctimas, propias del discurso de justicia transicional (Klep 2012). En este sentido, recuperar la memoria a través de la puesta en valor de las actividades relacionadas con los espacios musicales funciona no solo como resignificación de las urbes como museos de memoria, sino que también abre una posibilidad de reparar y recordar, transformándose en una alternativa para generar espacios de conciliación en el cotidiano.

A pesar de que existe mayor difusión de los registros historiográficos de la música popular en comparación con la música docta en el período de la dictadura, progresivamente han surgido proyectos que buscan aportar a la investigación de este ámbito. Un ejemplo de estos es la base de datos "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile",[8] de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, que ha significado un aporte invaluable a la investigación, entre otros, sobre la labor de músicos/as chilenos/as de música docta

7. Véase Arraño (2022), Castillo Didier (2016) y Politzer (2020).

8. Esta base de datos es un sitio dinámico que inicialmente presentaba registros de eventos musicales, en el marco del proyecto Fondecyt "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945–1995", a cargo de la Dra. Daniela Fugellie. Posteriormente, se incluyeron datos de lugares exclusivamente dedicados a la realización de conciertos, como por ejemplo el Teatro Municipal de Santiago. Para más información, ver: http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio?language=es.

de ese período histórico. Trabajos de investigación como este han permitido identificar las relaciones entre participantes, organizadores e incluso instituciones, como, por ejemplo, el vínculo entre el Goethe-Institut[9] y la Agrupación Musical Anacrusa durante los años ochenta y noventa (Fugellie 2022).

Como menciona Luis Merino (2003), el golpe militar y la dictadura forzaron una reconfiguración de la escena musical chilena docta, debido al exilio y asesinato de muchos/as compositores/as e intérpretes. A esto se sumó el desfinanciamiento y la intervención que hicieron los militares a instituciones de educación superior que ofrecían educación musical, lo que incentivó la autogestión en la organización de eventos. Estos acontecimientos todavía deben ser investigados en profundidad para comprender sus implicancias. En este sentido y como se ha planteado desde las ciencias sociales (Erll 2017), para un estudio que profundice en el periodo dictatorial y favorezca la construcción de una cultura de la memoria, sin duda resulta fundamental comprender los vínculos entre los espacios y los sujetos que los transitaron y exploraron, sobre todo al considerar las restricciones de movilidad y reunión impuestas por el aparato estatal.

De esta manera, queda la tarea de visibilizar y valorar los espacios físicos, que son elementos historiográficamente relevantes y poco considerados desde la musicología, que tiende a centrarse en el estudio de los sujetos. Así, se abre la oportunidad de examinar su importancia e incluso su rol patrimonial como piezas clave de la historia de la música chilena.

Memoria y espacio musical

La memoria y el espacio están estrechamente vinculados, especialmente en los procesos de justicia transicional, estudios de la memoria y la cultura del recuerdo. Considerando que la memoria se establece a través de procedimientos internos y cognitivos (Harth 2008), investigar la historia desde los lugares permite generar una conexión con lo externo, entre otras construcciones del recuerdo, lo que puede considerarse como un establecimiento de una memoria social (Born 2013). Habitualmente, los lugares que desempeñaron un papel especialmente relevante o fueron testigo de crímenes contra la humanidad, como los centros de tortura, se convierten posteriormente en lugares del recuerdo para honrar a las víctimas. Sin embargo, no solo los espacios donde se cometieron atrocidades adquieren un aura característica. El sociólogo estadounidense Michael Mayerfeld Bell describe así la carga particular o "fantasmal" de un lugar:

> El término ["fantasmas"] se utiliza en el sentido más amplio de una presencia sentida –un ánima, geist o genio– que posee y da un sentido de vitalidad social a un lugar. En este sentido más amplio, los fantasmas pueden ser inquietantes y aterradores, pero también pueden estar arraigados, ser amistosos y reafirmantes, y nunca están muertos, aunque pueden ser tanto de la muerte como de la vida. Los fantasmas del lugar pueden parecer extraños a veces, pero no dejan de ser una parte [...] familiar de nuestras vidas (1997, 815-816).

9. Instituto que contribuyó a las temporadas del Instituto Chileno-Alemán de Cultura realizando ciclos de conciertos de música de vanguardia y jazz, e intensificó el flujo de músicos alemanes por medio de sus temporadas de concierto, realizadas regularmente desde 1963.

En este sentido, las presencias vinculadas a un lugar serían lo que "personificaría" un espacio, otorgándole su especificidad histórica y, por consecuencia, vinculándolo con nuestro propio sentido de pertenencia a dichos lugares.

Esta aproximación conceptual a los lugares, así como las cargas conferidas a ellos, difiere de la exploración de la topografía y el lugar realizada por otros autores, como Maurice Halbwachs, ya que no solo se reduce a la construcción social de la memoria colectiva relativa al pasado, sino que existe simultáneamente en el pasado, presente y futuro. Así, como señala Mayerfeld Bell (1997), cuando convertimos el espacio en un lugar a través de los fantasmas, tratamos este espacio fantasmal con cuidado ritual, nos acercamos a él con una actitud diferente y nos damos cuenta de que su aura despierta nuestro asombro. Del mismo modo, consideramos profanadoras las prácticas que no honran el espíritu o los espíritus que hay en él. En otras palabras, tratamos al lugar como un santuario.

Ahora bien, en el mundo globalizado no solo existen espacios físicos, y la construcción de la memoria está muy influida por las imágenes y las narraciones. En este sentido,

> [...] ya no podemos distinguir entre nuestros recuerdos "auténticos" y los que nos ofrecen los medios de comunicación. Seamos o no conscientes de ello, nuestra percepción de nosotros mismos, de nuestra nación y de nuestra historia está entrelazada con las imágenes y las palabras que nos ofrecen los medios de comunicación (Sorensen 2005, 10).

Por otro lado, surge la distinción entre espacio y lugar, planteada por Leyshon et al. (1998), donde estos últimos se producen, configuran y reconfiguran constantemente. A diferencia de los lugares, los espacios existen por sí mismos, mientras que los lugares se crean mediante el uso e incluso el posterior desuso. En cuanto a los lugares donde se desarrollan actividades musicales, estos permiten el contacto con la rica estética cultural, política e incluso económica de las geografías que habitan. Al igual que la memoria, la actividad social y cultural "produce" las ciudades y los lugares en términos simbólicos y conceptuales. Considerarlos de esta manera, recalca los procesos que configuran sus formas materiales, sociales y simbólicas (Leyshon et al. 1998, 3).

Así, en la forma de habitar un espacio, las actividades culturales parecen desempeñar un papel clave debido a su naturaleza colectiva y su fuerte conexión con un sentimiento de identidad. Con respecto a esto, Leyshon et al. (1998) proponen que

> La música [...] es una fuente de identificación, un símbolo compartido de colectividad y un medio de generar y reforzar la conformidad social. [...] La movilidad de la música, sus cualidades particulares que le permiten habitar diferentes épocas y lugares gracias a su reproducción en la interpretación, mediante la grabación y a través de diversas formas de transmisión electrónica, plantean cuestiones de escala espacial y el papel de la música como mediadora entre un centro de poder y sus sujetos (2).

Al situarse desde la colectividad, los actos culturales públicos generan un aura distinta de la que puede crearse en un lugar privado. En este sentido, las actividades culturales colectivas permiten configurar un aura de comunidad que es diametralmente opuesta a la que surge en

los lugares de cultura del recuerdo. De esta forma, los sitios donde se desarrollan actividades culturales siguen albergando la memoria colectiva de las producciones artísticas y son también depositarios de los recuerdos colectivos.

Así como la memoria se aloja en lugares cargados de acontecimientos devastadores, los espacios culturales funcionan como una memoria activa que cambia y se reconfigura constantemente. Incluso cuando ya no están activos, albergan la memoria de artistas y públicos por igual; la transformación de un espacio sucede en el momento de habitar ese sitio. Así,

> [...] Las ciudades y otros lugares se producen social y materialmente como escenarios prácticos o contextos para la actividad social, pero a través de dicha actividad, los lugares también se producen como conceptos o símbolos. Describir los lugares como "producidos" es hacer hincapié en los procesos que configuran sus formas materiales, sociales y simbólicas (Cohen 1995, 438).

Dentro de una cultura de la memoria, los lugares que normalmente funcionan como símbolos son portadores de historias de dolor y sufrimiento. Por su parte, los espacios culturales que funcionaron durante la dictadura pueden albergar historias de colectividad y comunidad y dar a conocer los esfuerzos de aquellos que, aunque no se vieron directamente afectados por los crímenes contra la humanidad, vivieron sus vidas en la restricción y el miedo. Así, además de testimonios individuales, los sitios también permiten testimonios entre relaciones: la historia del territorio y lo colectivo.

En este sentido, la música que se crea e interpreta en estos espacios culturales también refleja ciertos aspectos y características de los lugares donde esto ocurre (Cohen 1995). Así pues, la música es responsable de la producción de un lugar y lo impregna de su propia identidad que la distingue de los lugares vecinos. No solo las actividades musicales, sino también la propia música se convierte en catalizadora de la creación de lugares, productora de comunidad y promotora de la identidad local. De esta forma, analizar las actividades culturales desde el estudio de los espacios conlleva la exploración de nuevas herramientas para comprender la historia.

Mapear como recurso historiográfico

La cartografía como herramienta de representación geográfica ha tenido un desarrollo ligado a instituciones de poder, donde solo los especialistas podían mapear y presentar las configuraciones espaciales de los territorios. Las élites mantuvieron el dominio en el área del mapeo por cientos de años (Crampton y Krygier 2006). Al ser la cartografía una representación, contiene una alta carga narrativa que la convierte en un relato de los territorios habitados o no habitados en función de quien asuma la tarea de generarla. En sus comienzos, "[...] los cartógrafos tradicionalmente se basaban en historias de Scouts y exploradores para ayudarlos a cubrir los puntos ciegos" (Caquard 2013, 136), por lo que la elaboración de la cartografía está fuertemente ligada a una tradición historiográfica oral.

La creación de mapas y referencias visuales para traducir el espacio a imagen han estado fuertemente permeadas por un deseo de narratividad y construcción discursiva, o incluso identitaria, que responde a los intereses de diferentes grupos de poder. Por ejemplo,

> Como señala Martin Brückner (2006), en el contexto de la construcción del concepto nación-estado en las Américas, el mapa nacional proveyó una forma única de hacer realidad la 'ficción inalcanzable' de una unidad nacional entre grupos y regiones heterogéneas (Caquard 2013, 136).

De esta forma, la cartografía no solo funciona como herramienta para delimitar marcos geopolíticos, sino que también cumple el rol de materializar acuerdos y aspiraciones, transformando la geografía en un proyecto político y social.

Ya la cartografía crítica comienza a develar discursos y agendas de los grupos que tradicionalmente desempeñaban la tarea de mapear. Con la incorporación de las herramientas digitales para la fabricación de cartografías, la historiografía del mapeo, que una vez fue controlada por las instituciones dedicadas exclusivamente a las representaciones cartográficas del territorio, es ahora accesible para el público general (Crampton y Krygier 2006). De este modo, con la introducción de *softwares* e incluso con el acceso masivo a Google Maps, ha sido posible diversificar el relato y dar a conocer historias que, de otra forma, no serían conocidas.

Una vez superadas las restricciones del mapa en papel, la digitalización de la cartografía permitió almacenar cantidades ilimitadas de datos y representarlos dinámica y selectivamente (Finkelberg 2007, citado en Perales Blanco 2010). Con este cambio de materialidad, no solo las posibilidades de relacionarse con el espacio parecen ilimitadas, sino que también la forma de mirar el pasado desde el territorio plantea nuevas preguntas que responder y desafíos para una historiografía de los lugares. Si bien la historia de la música no suele dirigir su atención al espacio físico como objeto de investigación, existen iniciativas relevantes que abordan esta perspectiva a través de la creación de cartografías digitales.

Un ejemplo de cartografía digital global es el proyecto *Mapa de Creadoras de la Historia de la Música* de Sakira Ventura, una antología cartográfica que reúne a compositoras de todo el mundo. De forma similar, el proyecto *Paisajes Sonoros Históricos (c. 1200–c. 1800)* (Ruiz y Lizarán 2015) se centra en mapear los sonidos del pasado para explorar distintos paisajes urbanos históricos. Por otro lado, el proyecto *PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540–1910)* (De Sá et al. 2019) busca contribuir a la patrimonialización de la riqueza sonora de la ciudad de Évora, en Portugal.[10]

Paralelamente, destacan algunas iniciativas culturales que ponen en valor lugares significativos para el desarrollo de la música docta orientadas al turismo cultural. En Europa, por su geografía cargada de estos lugares y espacios fácilmente transitables, ciudades como Leipzig, Salzburgo, Bonn y Viena, entre otras, se han convertido en verdaderos centros de conservación de espacios que jugaron un rol relevante para los/as músicos/as. En esta línea, es posible mencionar Notenspur[11] de Leipzig, proyecto sin fines de lucro que ha creado mapas digitales acompañados de demarcaciones en físico a través de placas metálicas, de lugares relevantes

10. Véase: Mapa de Creadoras de la Historia de la Música https://svmusicology.com/mapa?lang=es; Paisajes Sonoros Históricos (c. 1200- c. 1800) https://www.historicalsoundscapes.com/; PASEV https://pasev.uevora.pt/.

11. Notenspur, iniciativa apoyada por la Unesco, ha creado cartografías de los lugares más relevantes para la historia de la música docta europea en la ciudad de Leipzig y pretende continuar creciendo para mapear más lugares significativos en otras ciudades de Europa. Aquí, un ejemplo de mapa dinámico de la ciudad de Leipzig, a través del cual, al pinchar un lugar, se puede acceder a información de estos espacios: https://notenspur-leipzig.de/en/music-routes/leipzig-music-trail/route-and-stations/.

en la llamada "ciudad de la música" y que funcionaron como puntos clave para su desarrollo musical. A partir de la identificación de estos espacios se establecieron rutas caminables que los conectan directamente al público general.

Investigar la música territorialmente desde la cartografía permite nuevas lecturas que consideran a las personas vinculadas con los espacios. Además, ofrece un relato dinámico que responde a diferentes criterios y genera una narrativa que sitúa a los agentes temporalmente y releva los espacios a través de su historia y significancia. A partir de esta idea, aplicada al contexto específico de la dictadura en Chile, es posible comprender las dinámicas que se establecen en torno a la actividad musical y cómo la política restrictiva del régimen generó una forma particular de transitar por la ciudad que limitó el acceso a la cultura y las posibilidades de realizar actividades culturales. De este modo, la cartografía digital es una herramienta propicia para investigar espacios en los que se realizaron eventos musicales doctos y es el medio que se utilizó en esta investigación para establecer relaciones entre memoria musical y espacio.

Considerando el foco de este estudio, fue necesario localizar espacial y temporalmente la actividad de músicos/as intérpretes, compositores/as y otros/as miembros de la comunidad musical docta activos/as durante el período comprendido entre 1973 y 1990 con el fin de establecer cuáles fueron los espacios relevantes para el desarrollo de la música docta durante la dictadura chilena. De esta manera, se mapearon las actividades musicales doctas en Chile durante dicho período a través de una plataforma que permitiera observar las relaciones entre los involucrados en los eventos musicales entre sí y con los espacios. Para ello, se sistematizó la información disponible en la base de datos "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile" de la Universidad Alberto Hurtado, proyecto a cargo de la Dra. Daniela Fugellie, que recopiló la información de más de 2.000 programas de eventos de música docta, detallando participantes y repertorio, entre otras informaciones.

La presente investigación se realizó de acuerdo a una metodología descriptivo-analítica, y su objetivo principal fue poner en valor los espacios que albergaron eventos relacionados con la música docta, utilizados por intérpretes, compositores y otros agentes de la música clásica durante la dictadura militar en Chile. Para esto se elaboró una cartografía digital dinámica que ubica los lugares espacial y cronológicamente en la geografía del país, además de la creación de un mapa relacional que permite visualizar referencias cruzadas entre los datos ingresados, tanto de lugares como de agentes de la música.

Metodología: trabajando con herramientas digitales

A medida que se desarrollan diferentes recursos y herramientas digitales para investigaciones académicas, se reconfiguran las perspectivas desde las que se pueden abordar los temas de investigación en las humanidades. De esta forma, el trabajo que anteriormente estaba restringido a cierta materialidad del recurso físico de investigación se diversifica y amplía las formas en las que se trabaja con la información. Bajo estas condiciones, es posible trabajar con grandes volúmenes de datos que, dependiendo de la herramienta en uso, pueden ser visualizados de diferentes maneras. Así, el desarrollo de las llamadas "humanidades digitales" ha ampliado las posibilidades de investigación y, al mismo tiempo, supone nuevos desafíos (Urberg 2017).

La metodología para la ejecución de nuestro proyecto fue exclusivamente digital e incluyó el trabajo colaborativo a través de la plataforma Zoom, principalmente debido a la distancia geográfica entre los miembros del equipo que se encontraban en distintas regiones del mundo, en concreto, Santiago, Talca y Leipzig (Alemania). Asimismo, esta dinámica de investigación remota permitió realizar reuniones con consultoras expertas tanto en el ámbito de la musicología (Dra. Daniela Fugellie),[12] como del urbanismo (Karen Seaman). [13]

A partir de los datos disponibles en la base de datos "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile" de la Universidad Alberto Hurtado, fue posible sistematizar la información de acuerdo a categorías que se establecieron durante el trabajo de selección de eventos musicales del período de la dictadura en Chile. Ahora bien, es necesario mencionar que las fuentes documentales[14] que alimentaron los registros de dicha base contribuyeron, al momento de la sistematización de datos para esta investigación, con información principalmente sobre espacios diferentes (o "alternativos") a las grandes salas de concierto, integrándose estas últimas progresivamente con posterioridad. Al ser una herramienta digital, la base de datos continúa creciendo indefinidamente y, de esta forma, la información recabada y analizada consideró los eventos en espacios más oficiales, como el Teatro Municipal de Santiago y el Teatro de la Universidad de Chile, que se encontraban ingresados al momento de revisar los datos.

A partir de estos recursos, se diseñó una tabla de sistematización de los datos correspondientes al periodo de la dictadura sobre la que se discutieron criterios atingentes al nuevo formato de visualizaciones geográficas y relacionales que se propuso realizar con este proyecto. Al definir nuevas categorías, metodológicamente se decidió no generar una distinción exhaustiva por compositor o por compositora y, además, se establecieron categorías homogeneizantes relativas a geografías continentales para clasificar el origen de los repertorios. Los datos fueron organizados en tablas e ingresados al *software* para creación de entornos digitales Nodegoat, que permite visualizar información de manera geográfica, cronológica y relacional. Finalmente, se analizaron las representaciones visuales y sus implicaciones historiográficas para el caso chileno.

El programa ofrece la posibilidad de presentar la información en base a ciertos elementos principales llamados "objetos tipo". Cada uno de estos elementos puede tener "sub-objetos", que funcionan como características de los "objetos tipo" y van configurando la red de conexiones entre los datos ingresados. A medida que se ingresan objetos y sub-objetos, comienzan a crearse puntos comunes, los que dan pie a las visualizaciones relacionales, a partir de las que se genera un "entorno" que muestra los datos interrelacionados. Estas visualizaciones se generan de manera focalizada con la información disponible en el programa, por lo que en la interfaz del mapa los usuarios pueden acceder a estas al seleccionar filtros y cruzar referencias. Así,

12. Directora del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Doctora en Musicología por la Universidad de las Artes de Berlín (2016).

13. Candidata a doctora y becaria del Centro de Estudios de Conflicto y Cohesión Social en el Doctorado en Territorio, Espacio y Sociedad de la Universidad de Chile. Arquitecta por la Universidad de Chile y Magíster en Diseño Urbano: arte, ciudad, sociedad por la Universidad de Barcelona.

14. Dentro de las principales fuentes que proporcionaron los datos que se encuentran en la base de datos se encuentran el Fondo Documental Anacrusa, donado por Eduardo Cáceres al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, el Proyecto Tonus "Tonus-Vanguardia de los años 50", además de colaboraciones individuales de investigadores de la música en Chile. Para más información, visitar http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/page_enlaces.

Nodegoat permite crear entornos visuales para observar los datos en diferentes formatos y de este modo analizar la información desde diferentes enfoques. Para esta investigación, se utilizaron tanto las visualizaciones geográficas-cronológicas, como las relacionales.

Sistematización de datos en archivos digitales

La sistematización de datos supuso el desafío de priorizar ciertos datos por sobre otros en función de dos aspectos: las posibles visualizaciones en el *software* y la utilidad para futuras investigaciones. Como se ha mencionado, se trabajó con categorías ya existentes en la base de datos de la Universidad Alberto Hurtado, pero se modificaron en función de la naturaleza del soporte mapa. Así, los criterios de categorización se basaron no solo en aspectos geográficos, sino que también relacionales y cronológicos. Se consideró relevante distinguir los lugares de los eventos, las y los intérpretes, las instituciones organizadoras y la procedencia del repertorio ejecutado. En cuanto a los personajes involucrados en los eventos, se consignó el tipo de instrumento ejecutado en el evento, el rol del/la intérprete, su género (masculino, femenino u otro) y su posible filiación a un ensamble o grupo activo en la época.

A partir del trabajo de recopilación, se logró organizar la información de novecientos eventos musicales de música docta, que incluyen conciertos, talleres y conferencias, realizados en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, intervalo de tiempo que se extiende desde el golpe de Estado hasta el cambio de gobierno al mandato de Patricio Aylwin.

Así, la sistematización realizada propone una primera entrada hacia los eventos y releva a las y los involucrados en la interpretación musical, los espacios y las instituciones. Cabe reiterar que la selección de los datos que se ponen en relieve en el mapa es el resultado de una constante revisión por parte del equipo investigativo de las categorías pensadas para el formato multimodal de la cartografía.

Sobre la categorización

Para la etapa de categorización fue necesario precisar y determinar las categorías relevantes para la sistematización de los datos, a pesar de que en la base de datos utilizada ya existiera un sistema de ficha específico. Esto permitió pesquisar los datos de manera organizada directamente desde los recursos disponibles mencionados en la base de datos, tales como programas y reseñas de la *Revista Musical Chilena*.

Además de los criterios de categorización mencionados anteriormente, se trabajó en un principio con categorías deductivas, sin embargo, a medida que la información fue siendo sistematizada, fue necesario incluir categorías emergentes. En esta línea, se decidió marcar los eventos en los que hubiera estrenos de piezas, ya sean absolutos o en Chile, para pesquisar estos hitos y, en un futuro, lograr vincularlos con los espacios de difusión cultural. Todos estos datos, a su vez, fueron situados cronológicamente con el fin de permitir visualizaciones dinámicas del mapa a través del transcurso de los años. El resto de los datos, como por ejemplo, el repertorio específico de cada concierto, fue categorizado bajo la consigna de "notas", junto a otra información que pudiera resultar significativa.

Cabe señalar, además, que se categorizó el repertorio de los programas a partir de los continentes de los que procedían los compositores. De esta forma, en la sistematización se marcaron los eventos con las etiquetas de repertorio "europeo", "asiático", "latinoamericano" y "norteamericano" (no apareció música africana ni de Oceanía). Como excepción de este criterio continental, se generaron dos categorías específicas: "repertorio chileno" y "repertorio ruso"; la primera, dada la importancia para el contexto del proyecto y futuras investigaciones, y la segunda, debido a la alta presencia de música de compositores de Rusia. Ahora bien, es importante mencionar que la mayoría de estos últimos corresponden a músicos vinculados a una estética más cercana al nacionalismo y al romanticismo europeo, como Tchaikovsky, Stravinsky o incluso miembros del Grupo de los Cinco,[15] es decir, no eran músicos vinculados explícitamente con la hegemonía de la URSS o que expusieron los ideales estéticos del Realismo Socialista y, por lo tanto, suponemos que no fueron censurados en la dictadura de Pinochet por tales motivos. Sin embargo, creemos importante revisar este grupo de eventos a la luz del contexto nacional de la época.

Ingreso en software Nodegoat

Dada la naturaleza de las visualizaciones relacionales y las diferentes posibilidades que entrega la interfaz de Nodegoat, fue necesario filtrar la información y establecer las variables definitivas que podrían correlacionarse previo al análisis de los datos. Así, la última fase del trabajo fue el ingreso de la información filtrada al *software*. Para ello, en una primera fase fue necesario verificar las direcciones obtenidas de la base de datos de la Universidad Alberto Hurtado, ya que en reiteradas ocasiones estas habían cambiado y/o correspondían a lugares que ya no existían. Este mismo ejercicio de verificación se realizó con el resto de los datos en el momento que fueron traspasados al programa. En cuanto al ingreso de datos, este se realizó de manera manual para el total de los eventos musicales.

Para el ingreso de los espacios de concierto fue necesario establecer categorías que los identificaran y agruparan, de manera que se clasificaron como iglesias, museos, centros diplomáticos, centros sociales, universidades, entre otros. Este procedimiento explicita, además, la diversidad de sitios, además del Teatro Municipal de Santiago, que funcionaron como salas para la difusión musical en la época y permite visualizar, además, cómo estos ganaron fuerza en la difusión cultural durante la dictadura. Además, creemos que esta clasificación permitirá a futuros investigadores filtrar de forma más eficiente los eventos presentados en estos espacios.

Con respecto a las y los intérpretes, fue necesario ingresar a cada persona con el o los instrumentos musicales que ejecutó. Para cada evento, se seleccionó el rol que la/el intérprete desempeñaba y, a su vez, se explicitó si formó parte de un ensamble o agrupación activa durante el periodo. También se indicó el género de los/las intérpretes, aspecto que decidimos necesario rescatar en las visualizaciones debido a la importancia que tiene para el equipo comprender cómo se comportaron los roles de género y su presencia en la escena musical docta del periodo.

15. Referencia a los compositores rusos Mili Balákirev, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimsky-Kórsakov y Aleksandr Borodín.

Análisis de las visualizaciones

Gracias a la sistematización de datos y su posterior ingreso al *software*, fue posible crear diferentes visualizaciones de acuerdo a los criterios que se acordaron y los "objetos tipo" que se ingresaron.[16] Si bien Nodegoat permite mostrar los datos de manera co-referencial, sea geográfica, cronológica o relacionalmente, no es factible visualizar todas las combinaciones posibles de las variables de una vez. Por este motivo, las siguientes figuras obtenidas del programa corresponden a co-referencias que nos parecieron particularmente interesantes de discutir en relación con los espacios y otros elementos que fueron surgiendo a lo largo de la investigación.

En primer lugar, fue posible visualizar la distribución geográfica de los eventos ingresados, lo que arrojó la primera tendencia reconocible que se condice con el trabajo del archivo digital "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile", cuyos datos concentran información principalmente de eventos realizados en la Región Metropolitana, y en particular, en Santiago (ver Figura 1).

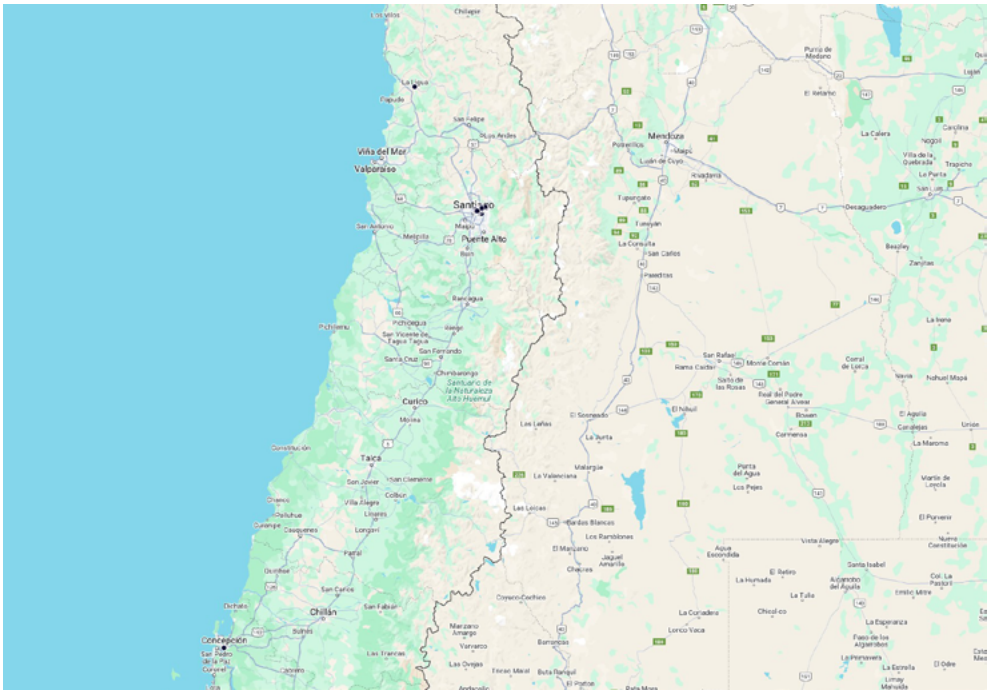

Figura 1 / Ejemplo de visualización geográfica de parte del territorio chileno, según los datos sistematizados.

Dentro de esta recopilación de eventos, fue posible distinguir que los datos sistematizados corresponden a conciertos, talleres y conferencias realizados principalmente en el llamado eje Providencia-Alameda, con contadas excepciones (ver Figura 2). Como se ilustra, el mapa permite observar la regularidad de eventos en un mismo lugar a partir del tamaño de los puntos, que para el caso del proyecto son conciertos. Así, en la siguiente visualización (Figura

16. Las visualizaciones geográficas y la información ingresada se encuentra disponible en http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/page_espacios_musicales.

2) aparece un punto que destaca por su tamaño, la sede Esmeralda del Goethe-Institut, que justamente albergó gran cantidad de eventos, según la base de datos de la Universidad Alberto Hurtado.

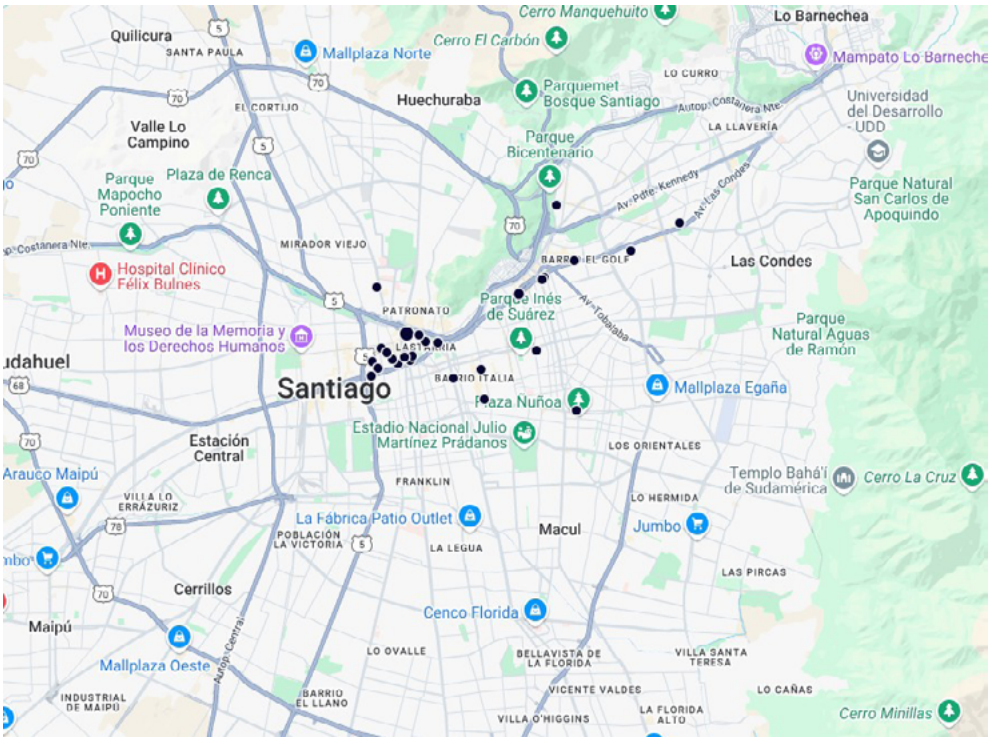

Figura 2 / Concentración geográfica de eventos musicales de música docta en la ciudad de Santiago.

Nuevamente, es necesario aclarar que, si bien la información entrega tendencias claras, el archivo digital con el que se trabajó corresponde en su mayoría a programas digitalizados del Goethe-Institut, por lo que espacios institucionales que tuvieron gran actividad musical, como el Teatro Municipal, entre otros, cuyos datos fueron agregados posteriormente, aparecen eclipsados en esta etapa de la investigación. Sin embargo, debido al carácter dinámico de los medios digitales, podrían ser añadidos con posterioridad. Dada la escasez de información, es necesario tener en mente que los resultados representan una muestra significativa, sin embargo, limitada.

En cuanto a la herramienta de visualizaciones relacionales, esta permitió generar vínculos entre los datos sistematizados que podían ser co-relacionados de diferentes maneras. Las visualizaciones resultantes correspondieron a los criterios que el equipo consideró relevantes para presentar a los públicos especializados y no especializados. En el caso de la Figura 3, por ejemplo, es posible corroborar la relevancia del Goethe-Institut, sede Esmeralda, como uno de los principales espacios de difusión musical en el período, seguidos por los teatros Municipal y Oriente. Esto se corresponde con la prolífica actividad concertística organizada por el Goethe-Institut que se adscribe a su antecesor, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, y que se originó con la inauguración de las temporadas de conciertos de ambos institutos en 1963 y 1954, respectivamente. De esta forma, durante la dictadura continúa su tradición de realizar conciertos de música docta con músicos nacionales e internacionales (Fugellie 2020a).

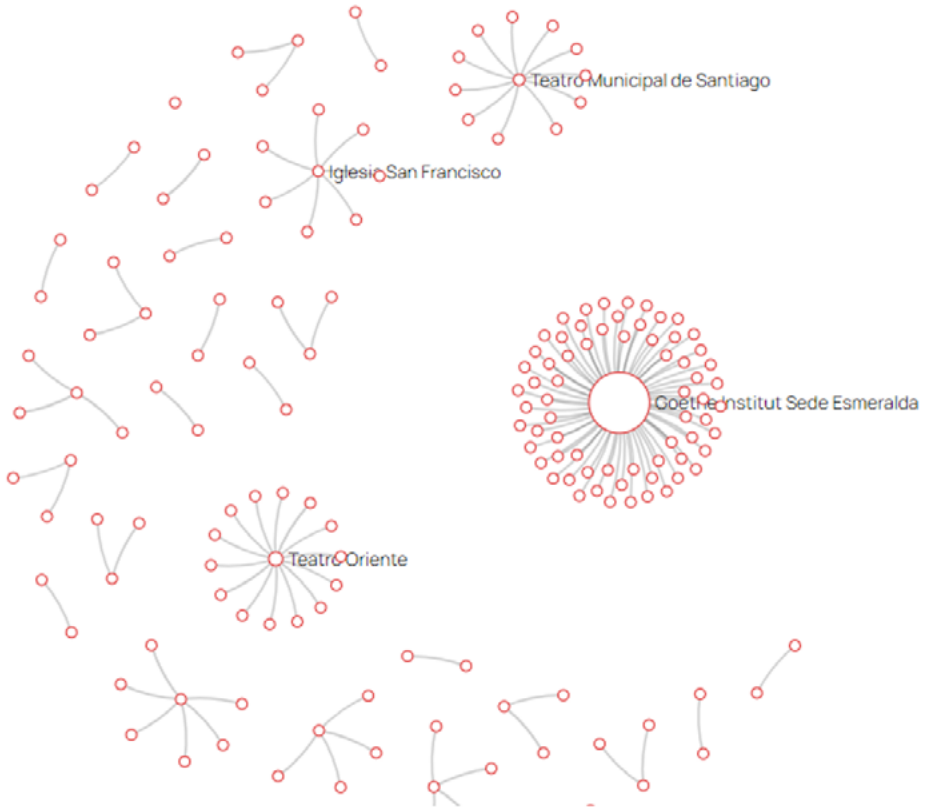

Figura 3 / Visualización relacional de cantidad de eventos por lugar.

Si bien los puntos de distintos tamaños en el mapa geográfico dejan claras las tendencias generales, la visualización relacional proporciona mayor exactitud en cuanto a las representaciones de volúmenes de datos asociados a cierto lugar. De esta manera, si bien es posible identificar que el punto que representa al Goethe-Institut en el mapa es más grande que los otros puntos geográficos referenciados (Figura 2), en la visualización relacional (Figura 3) se dimensiona con exactitud que el Instituto alojó significativamente más eventos que los otros lugares ingresados.

En este ejemplo es posible distinguir la característica particular de las visualizaciones relacionales, que no se adscriben a un espacio delimitado. Incluso al representar lugares o espacios geográficos, se representan como su propio entorno, sin coordenadas ni referencias espaciales, más allá de puntos y líneas que representan los criterios y sus interrelaciones. Se ubican en un plano en blanco, sin límites, donde solo la relación entre datos da lugar a un contexto en el que se pueden identificar los distintos puntos en común y, así, el entorno. Este tipo de visualizaciones constituye un mapeo de relaciones que se estructuran de acuerdo a los criterios que se seleccionen y configuren en el *software*.

En consideración con las categorías establecidas, un punto de interés para la sistematización de los datos disponibles fue el tipo de repertorio. Como es posible apreciar en la visualización de la Figura 4, el repertorio interpretado en los eventos es particularmente de origen

europeo, seguido por repertorio latinoamericano, chileno y norteamericano.[17] Es importante destacar que, si bien existen numerosos eventos en los que se interpretó repertorio europeo exclusivamente, hay también numerosos conciertos, talleres y conferencias que presentan obras de distintas procedencias. En particular, se reconocen coincidencias entre repertorio europeo y chileno en los programas de los eventos de este período, es decir, que coexistieron en un mismo concierto obras de ambas procedencias.

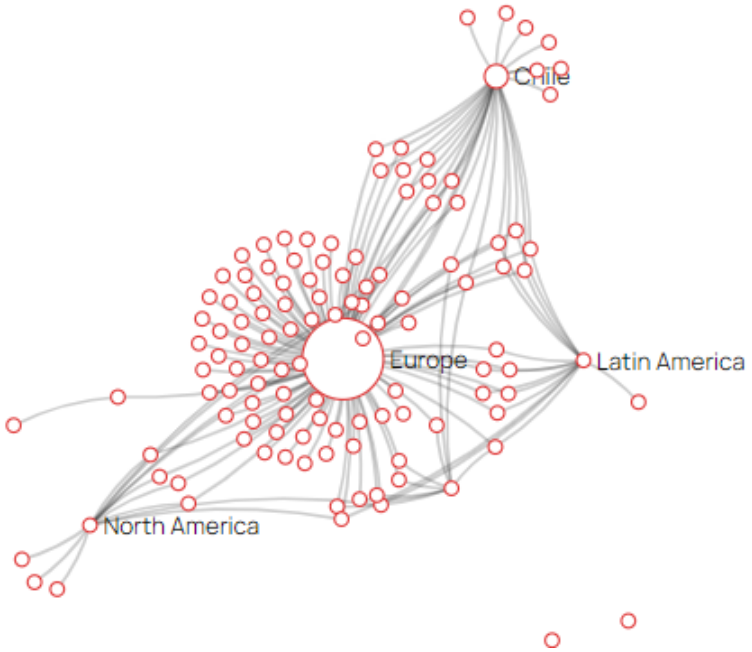

Figura 4 / Mapa relacional de eventos y tipo de repertorio interpretado.

En la Figura 4 es posible reconocer ciertos programas dedicados especialmente al repertorio latinoamericano, chileno y norteamericano, sin embargo, estos constituyen casos aislados. La gran mayoría de los programas de los eventos ingresados en el *software* presentaron repertorios de distintos orígenes o exclusivamente de origen europeo. Es pertinente señalar que dentro de la sistematización, las áreas geográficas cuyas geopolíticas han cambiado radicalmente su composición fueron categorizadas como separadas del repertorio "Europeo". Por ejemplo, la URSS, cuyo territorio durante el período estudiado sí comprendía parte de lo que se conoce como Europa.

Con la posibilidad de crear referencias relacionales, surgieron interrogantes sobre el cruce de ciertos datos que parecieron relevantes de visualizar. Al incorporar personas, las perspectivas de análisis se ampliaron al momento de revisar los eventos ingresados correspondientes al período estudiado. En este sentido, la visualización relacional también se transformó en una herramienta de análisis de lo que ocurrió en los eventos y sus diferentes cruces con otros temas de interés para el equipo. De esta forma, criterios como el género, los instrumentos interpretados y otras referencias se posicionaron en el foco del análisis relacional.

17. Como se ha mencionado anteriormente, se estableció que dentro del concepto "Norteamérica" se consideran Canadá, Estados Unidos y México (que, a su vez, también se incluye dentro de la categoría de repertorio latinoamericano).

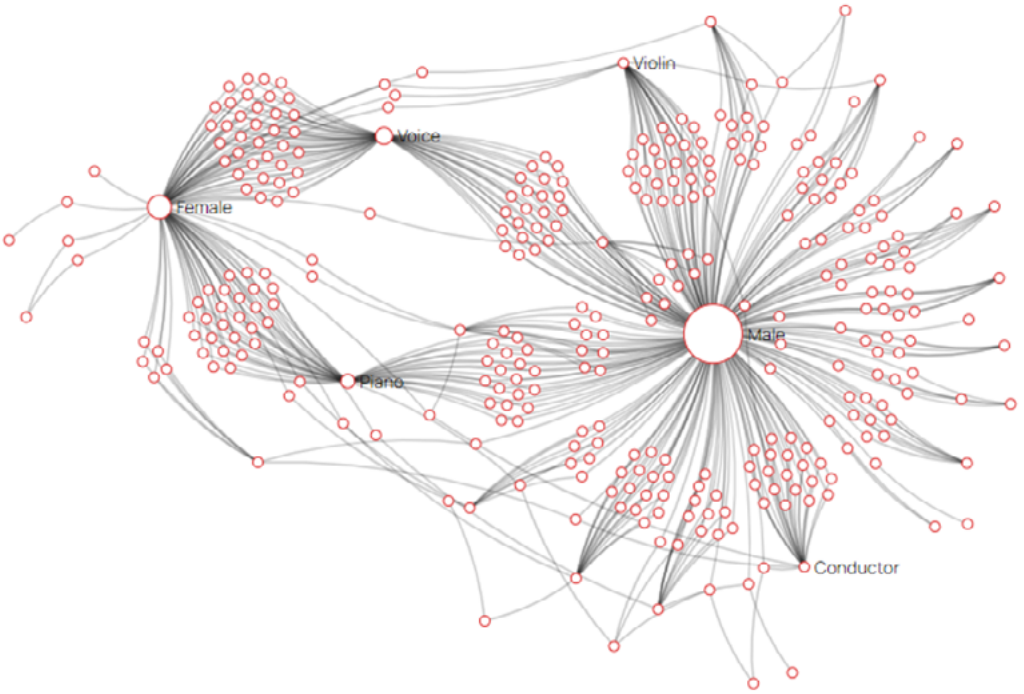

Figura 5 / Visualización relacional con referencias cruzadas de género de los intérpretes participantes de los eventos y el tipo de instrumento que tocaban.

Otra ventaja de la visualización relacional es que hace posible crear imágenes para analizar altos volúmenes de datos bajo criterios configurables de acuerdo a lo que se desee examinar. De esta forma, al elegir categorías como "género" e "instrumentos" (entiéndase instrumentos que interpretan las personas ingresadas) se hace más fácil distinguir tendencias en sus correlaciones. En este caso, en la Figura 5 es posible distinguir una asociación clara, en particular en el caso del género femenino (*female*), con los instrumentos piano y voz, mientras que los instrumentos asociados a intérpretes identificados con el género masculino (*male*) comprenden mayor volumen de datos y también mayor diversidad en cuanto a su relación con instrumentos. Sin embargo, y con esto en consideración, es posible identificar la predominancia de las categorías violín y dirección orquestal (*conductor*).

Además de las visualizaciones que entregan datos relacionados a los/as intérpretes y sus instrumentos, es posible graficar la actividad de los/as agentes de la música docta durante este período mediante el cruce de referencias entre ensambles y personas, como en la siguiente figura:

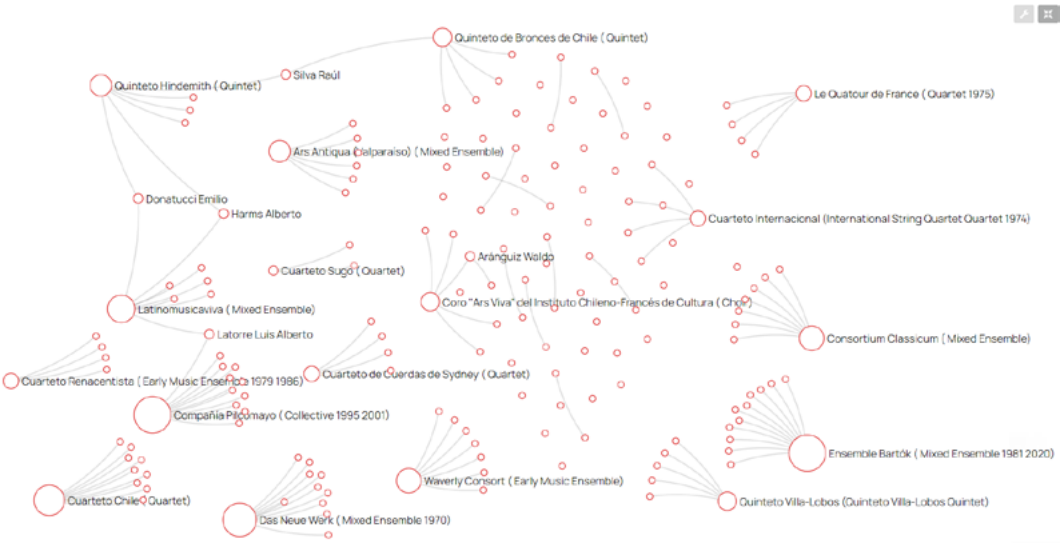

Figura 6 / Visualización de ensambles (clasificados por tipo) y participantes.

En esta visualización es posible tener una imagen general de los ensambles más activos durante el período estudiado y, a su vez, de aquellos músicos que participaron más frecuentemente en eventos como miembros de dichos ensambles. Como se ejemplifica en la Figura 6, ensambles como el Ensemble Bartók, Latinomusicaviva y colectivos como la Compañía Pilcomayo destacan por sus apariciones más recurrentes en eventos. Asimismo, es posible identificar que músicos como Luis Alberto Latorre, Raúl Silva, Alberto Harms y Waldo Aránguiz participaron en más de un conjunto durante este periodo.

Resultados

Como se observa en este escrito, la actividad musical docta se continuó desarrollando prolíficamente en la dictadura, a pesar de las medidas impuestas por el régimen militar de Augusto Pinochet. Si bien el exilio y las restricciones locales significaron una reestructuración de la escena musical chilena, esta pudo adaptarse a los nuevos desafíos resultantes de la censura y la prohibición del derecho a la reunión. En este nuevo contexto, diversas instituciones jugaron un rol crucial en la preservación de la actividad musical. En particular, destacan los institutos de cultura, los cuales albergaron la mayor cantidad de conciertos (Tabla 1).

Tipo de lugar	Cantidad de lugares	Número de eventos
Instituto cultural	12	541
Teatro	15	116
Universidad	5	72
Iglesia	22	51
Auditorio	12	24
Centro cultural	10	22
Club social	5	11
Museo	3	10
Biblioteca	2	6

Tipo de lugar	Cantidad de lugares	Número de eventos
Centro diplomático	2	2
Parque	1	1

Tabla 1 / Cantidad de lugares y número de eventos por tipo de lugar. Elaboración propia.

Como se ha señalado, el Goethe-Institut jugó un papel fundamental como anfitrión, albergando 515 conciertos dentro de la muestra seleccionada, seguido por los teatros Oriente (44) y Municipal de Santiago (41). Sin embargo, cabe destacar la presencia de diversas iglesias católicas de la capital como espacios de concierto, en particular la iglesia San Francisco, lo que pone de manifiesto su papel como foco de difusión del arte y espacio de encuentro durante la dictadura. Asimismo, al revisar estos datos, se abre la posibilidad de imaginar los flujos de públicos y el vínculo de los repertorios con los feligreses, así como constatar la presencia de órganos activos que permitieron el desarrollo de conciertos para teclados.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, estos espacios se encuentran en una zona geográfica demarcada que denominamos eje Providencia-Alameda (ver Figura 2). Este espacio concentra la mayoría de los conciertos de la Región Metropolitana albergados en la base de datos, hecho que no cambia durante todo el periodo observado. Al considerar que las posibilidades de circulación en la ciudad eran limitadas, debido al toque de queda y a la falta de una conectividad que permitiera recorrer la ciudad en poco tiempo, es posible que se haya generado una segregación geográfica que afectara el acceso a estos eventos culturales. Así, por ejemplo, personas que habitaban en la zona sur o poniente de la capital posiblemente no pudieron asistir a los eventos en los lugares más concurridos, con lo que se podría inferir que existió un acceso desigual a la cultura en el periodo de la dictadura militar.

Con respecto a los repertorios, es posible constatar que si bien hubo un vínculo entre estos y los espacios, los institutos culturales no necesariamente se limitaban a difundir músicas procedentes de los territorios que representaban. De hecho, espacios como el Goethe-Institut fueron relevantes en la difusión de música nacional, como se puede observar en el Gráfico 1, en el que se muestra la cantidad de eventos que tuvieron estrenos absolutos o mundiales de obras chilenas asociados a lugares de conciertos.

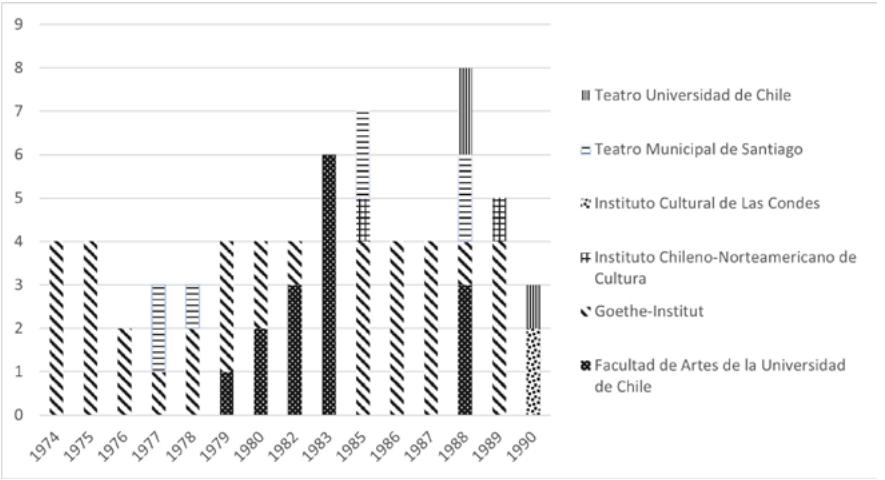

Gráfico 1 / Conciertos con estrenos de música chilena docta por lugar y año. Elaboración propia.

De esta manera, es posible apreciar que en los primeros años de la dictadura el Goethe-Institut cumplió una función vital como espacio de estrenos de música chilena docta y solo recién en 1979 comenzaron a surgir otros lugares que difundieron activamente este repertorio en conciertos, como la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Teatro Municipal y el Teatro Oriente, entre otros. Sumado a lo anterior, el Goethe-Institut también fue un lugar donde se estrenaron obras de música docta contemporánea de compositores europeos entre 1974 y 1980, lo que demuestra su relevancia en términos de difusión de las artes de esa época.

Como ya se ha anunciado, es interesante notar la prevalencia de la música de tradición escrita europea en gran parte de los eventos del período. Al revisar las notas de los eventos, es posible precisar que esta predominancia fue alimentada por la existencia de ciclos dedicados a la difusión de compositores particulares, por ejemplo, el Ciclo Bach del Goethe-Institut en el año 1975, los conciertos de homenaje a Manuel de Falla en 1976, la Temporada Internacional de Conciertos de la Fundación Beethoven en 1977, el Ciclo Brahms del Goethe-Institut en 1977, o el Festival Mozart en el año 1978, entre otros. Es interesante notar, además, que estas temporadas fueron organizadas por sociedades e institutos vinculados a la procedencia de los repertorios en cuestión, como el Goethe-Institut con la música alemana.

A pesar de la importancia que adquiere el repertorio europeo en la época, existe una presencia no menor de obras chilenas en las temporadas oficiales, tanto de los institutos culturales como de los teatros. Cabe señalar que, al revisar las notas específicas de los eventos durante la sistematización, constatamos que la mayoría de los estrenos se inscribieron dentro del paradigma de la Nueva Música. Se presentaron en formato de cámara para diversas conformaciones de conjuntos instrumentales (Tabla 2) y compartieron programa con obras europeas.

Tipo de ensamble	**Cantidad**
Coro	21
Ensamble mixto	15
Orquesta	7
Cuarteto	6
Quinteto	5
Ensamble de música antigua	4
Ensamble de danza	1
Ensamble de cuerdas	1
Compañía	1

Tabla 2 / Cantidad y tipo de ensambles y agrupaciones musicales colectivas. Elaboración propia.

Resulta particularmente interesante notar la presencia de agrupaciones corales dentro de los eventos consignados en la base de datos de la Universidad Alberto Hurtado, lo que da cuenta de una prolífica actividad musical de cantantes en una época en la que existía restricción del derecho a la reunión. Asimismo, como se representa en la Tabla 2, destaca otro tipo de conformaciones instrumentales vinculadas al tipo de repertorio, como ensambles de música antigua y de danza. También se evidenció la participación de ensambles o colectivos dedicados a la interpretación de la música de vanguardia, como el Ensemble Bartók y el Colectivo Pilcomayo.

Esta tendencia por el repertorio contemporáneo se vio reforzada gracias a la existencia de temporadas específicas, como el ciclo de conciertos de cámara del Estudio de Nueva Música entre 1975 y 1977 organizado por el Goethe-Institut. Dentro de los compositores nacionales más prolíficos destacan Guillermo Riffo, Adolfo Flores, Carlos Botto, Domingo Santa Cruz, Miguel Letelier y Federico Heinlein, entre otros. De esta forma, se comprueba el desarrollo de la nueva música nacional en el periodo en convivencia con la difusión de repertorio de otras procedencias, apoyado principalmente por el Goethe-Institut.

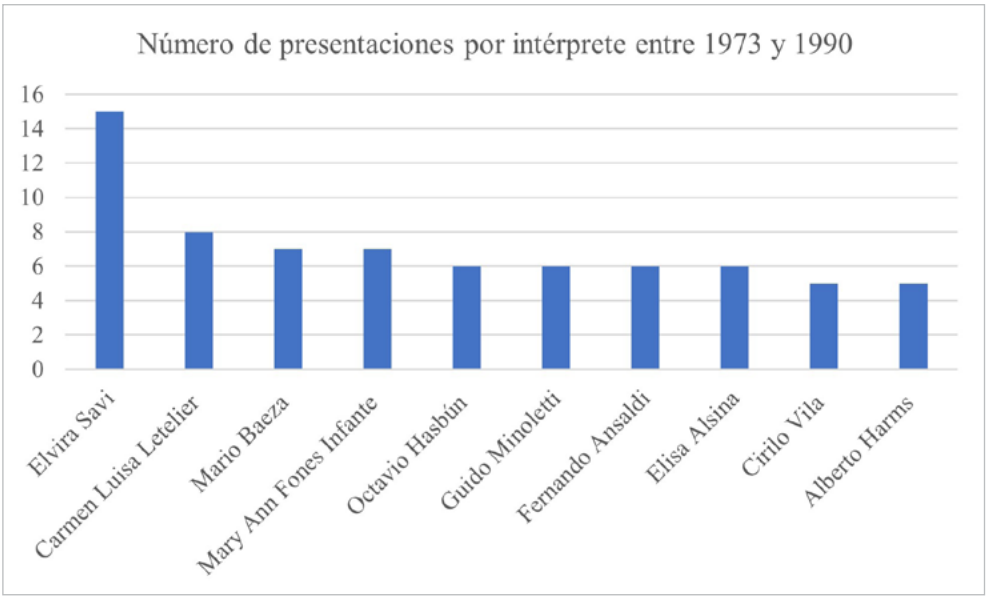

Gráfico 2 / Muestra de los diez participantes más activos y su frecuencia de participación, a partir de una muestra de cien conciertos. Elaboración propia.

A partir de un muestreo de cien eventos (Gráfico 2), fue posible distinguir algunos intérpretes que permanecieron activos durante el régimen de Augusto Pinochet. Entre ellos, destacan Elvira Savi, Mary Ann Fones, Elisa Alsina y Carmen Luisa Letelier. Esto da cuenta de la importancia que tuvieron las mujeres intérpretes en la época con una actividad constante y prolífica en eventos de diverso tipo, frecuencia incluso superior a la de intérpretes hombres como Mario Baeza, Guido Minoletti, Waldo Aránguiz y Fernando Ansaldi. Finalmente, es interesante notar que muchos de estos nombres corresponden a directores de coro u orquesta, lo que demuestra, como fue mencionado anteriormente, la presencia no menor de este tipo de conformación instrumental.

Limitaciones de la investigación

El trabajo con archivos digitales supuso una serie de desafíos que fue necesario resolver a medida que se hizo el ingreso de datos al *software* Nodegoat para la generación de visualizaciones. Una de estas dificultades, fue crear las visualizaciones geográficas y relacionales con información que corresponde a programas de conciertos que ocurrieron en su gran mayoría en la Región Metropolitana, en el marco de la investigación "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945–1995" de la Universidad Alberto

Hurtado. Ante esto, urge considerar otras fuentes archivísticas e información aún no recabada que permita conocer los focos musicales de la época en otras regiones del país, así como también, lo sucedido en espacios tradicionales como el Teatro Municipal de Santiago y otros lugares que hayan presentado conciertos de elencos, como la Orquesta Sinfónica de Chile o la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. Esto permitiría hacer un seguimiento a la movilidad entre los intérpretes y ensambles en el país y las colaboraciones con otros actores culturales.

En cuanto a las limitaciones relativas al análisis de datos cabe mencionar la ausencia de información respecto al horario de los eventos. En algunos casos este dato puede revisarse manualmente en la sección "Información Gráfica" de la base de datos de la Universidad Alberto Hurtado, donde se puede acceder al programa digitalizado. Sin embargo, atribuimos la ausencia de este dato en la sistematización a decisiones del equipo que trabajó con estos materiales, al ser una información que cobra mayor relevancia a medida que los espacios y la movilidad se toman en consideración como eje de estudio. Considerando nuestra investigación, pensamos que sistematizar estos datos sería relevante, tomando en cuenta que el horario de inicio y término de un concierto puede aportar mucha información acerca de los públicos y la accesibilidad a interpretaciones en vivo de música docta en dictadura, sobre todo al considerar la ubicación geográfica de la mayoría de los eventos y las restricciones de movilidad y de reunión.

Sumado a lo anterior, proponemos complementar la información obtenida con el estudio de otras fuentes que permitan determinar otros espacios musicales en la época que hayan sido relevantes para la actividad musical, tales como salas de ensayo, lugares de reunión, esparcimiento y refugio. En el contexto de la interpretación, los lugares de ensayo y reunión resultan fundamentales para la generación de redes y proyectos colectivos. En este sentido, poner la mirada en este tipo de espacios no solo aportaría a distinguir zonas de resistencia artística al régimen, sino que también permitiría entender las relaciones entre intérpretes y promover la valoración patrimonial de espacios privados que fueron significativos para la música docta en Chile.

Surge, además, la necesidad de incorporar en el mapa información de los eventos realizados en el país antes del golpe de Estado y durante el periodo conocido como "transición a la democracia" o "postdictadura". Creemos que es fundamental contar con estos datos para generar un análisis comparativo de estas tres etapas y comprender el impacto real que tuvieron, en términos geográficos, espaciales y culturales, la privación de las libertades, el abandono al sector cultural y la persecución hacia la población civil perpetuada por el régimen militar, aspectos que fueron mucho más acentuados para algunos sectores sociales y regiones de Chile.

Reflexiones finales

Como se ha mencionado, el principal foco de los estudios de memoria y espacio en dictadura han sido los lugares vinculados a las violaciones a los derechos humanos. Este estudio aborda lugares que no tienen una relación directa con la represión y violencia ejercida en el período desde la mirada de las víctimas, pero que resultan relevantes para comprender la existencia y desarrollo de una escena musical docta que logró sobrevivir a las restricciones culturales abriéndose paso en espacios alternativos. A su vez, el trabajo con cartografía digital permite

visualizar y situar geográficamente la actividad de los actores musicales en una ciudad limitada en cuanto a su tránsito. Así, es posible resignificar estos edificios, convertirlos de espacios a lugares a través del reconocimiento de su carga historiográfica y caracterizarlos como centros cargados de historia capaces de generar una narrativa que los personifica y da cuenta de cómo fueron habitados.

En esta investigación se planteó la cartografía como un dispositivo capaz de personificar los espacios, al vincular a las personas con los lugares que habitaron, con lo que se pone de manifiesto la función patrimonial de esta estrategia de visualización social. Del mismo modo, se presenta como una forma versátil y dinámica de mostrar la escena musical de la dictadura a través del tiempo, a la vez que aporta a la visualización de las relaciones y tránsitos de una forma que no sería posible en otro dispositivo. Por otra parte, propone la cartografía digital como una herramienta historiográfica interdisciplinaria que sugiere nuevas perspectivas para la investigación musical. De esta manera, el estudio desde el espacio como método de acercamiento a las dinámicas culturales desde un enfoque socio-geográfico permite analizar nuevas aristas del período estudiado.

La valoración y visibilización de los diferentes espacios que fueron focos de irradiación artística en la dictadura demuestra, por un lado, que en el periodo se mantuvo una actividad musical prolífica –aunque concentrada en un sector de la capital–, contrario a lo que se esperaría de una época de restricción cultural. Por otro lado, que los organizadores y espacios fueron diversos, entre los que destacan los institutos de cultura e idioma, además de las iglesias. A pesar de que esa diversidad se ha ampliado actualmente en cuanto a los territorios y espacios musicales en la capital, resulta interesante notar tentativamente que las comunas de Santiago, Providencia y Las Condes siguen teniendo el mismo protagonismo que hace cincuenta años. Si bien hoy no existen políticas de restricción de reunión y la capital se encuentra interconectada, llama la atención que estos territorios no han perdido fuerza cultural con el regreso a la democracia, sino que, por el contrario, se han establecido como los centros principales para la música académica.

En cuanto a la relevancia y el rol de las asociaciones durante este periodo, creemos necesario destacar la figura de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile y su relación con los órganos disponibles en las iglesias de la capital durante el período estudiado. A partir de la sistematización realizada se pudo establecer un número considerable de conciertos que exploraron repertorio de teclados de compositores europeos, en su mayoría en formato solista, entre los que destacan obras de Johann Sebastian Bach, Max Reger, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, entre otros. Asimismo, en cuanto a las y los intérpretes, destacan Wiltrud Gerhard de Fuchs, Miguel Letelier, Jorge Aldunate, Jaime Pérez, Carmen Rojas y Walter Gauss, sobre todo durante los primeros años del régimen.

Es pertinente destacar que la relación entre los espacios y sus actividades, considerando también a los y las agentes culturales que estuvieron particularmente activos/as durante este período, a pesar de las fuertes restricciones, le otorgan una carga histórica significativa a los lugares estudiados. De esta forma, espacios que aún siguen activos cumpliendo funciones culturales en algunos casos y sirviendo diferentes propósitos en otros, al igual que aquellos que desaparecieron físicamente, se convierten en una parte relevante de la historia musical de la ciudad de Santiago. Así, redescubrir estos puntos geográficos urbanos activos durante la dictadura militar y visualizarlos en una cartografía que responde a la configuración actual

del espacio permite "personificar" los lugares y vincularnos con ellos de otra forma. En este sentido, despertar a los "fantasmas" o presencias de estos espacios es crucial para una nueva historiografía de la actividad cultural en dictadura, en particular, aquella que vio una forma de seguir viva a pesar de las fuertes medidas de represión y censura.

Por otro lado, y como proyección, al considerar las restricciones en cuanto a la libertad de reunión en la época, resulta relevante estudiar las agrupaciones vocales e instrumentales que requieren de un número alto de integrantes, como coros y orquestas. Se propone investigar la escena coral nacional, sobre todo porque permite también la inclusión de un tipo específico de intérprete, que es más amateur y neófito –sin estudios formales de música–, por lo que resulta interesante de indagar dada su heterogeneidad. Además de esto, la carencia de precisión en cuanto a los repertorios abordados en los conciertos corales de la época representa una oportunidad para estudiar este aspecto desde un trabajo etnográfico, que podría llenar diferentes vacíos, aportando a comprender la vida social vinculada a la música en la dictadura.

Asimismo, sería conveniente estudiar de manera focalizada los centros culturales e institutos, dado que fueron actores sumamente relevantes que organizaron tanto conciertos, como charlas y funcionaron como sedes para otros eventos musicales. Entre estos destacamos el Goethe-Institut, el Instituto Chileno-Francés y el Instituto Norteamericano. Si bien ya existen investigaciones que abren una entrada a este tema,[18] resulta relevante ahondar en investigaciones sobre el aporte cultural de estos institutos[19] en dictadura para comprender el rol que tuvieron como difusores de la cultura en las diversas artes. En lo musical, se hace interesante vincular los conciertos organizados por estas instituciones con el tipo de repertorio e intérpretes presentes, para así comprender la manera en que estos no solo cumplieron un rol de activación cultural, sino también de promoción de un cierto tipo de cultura vinculado a su misión institucional.

Finalmente, con miras a generar reflexiones acerca del canon y la censura en la época estudiada, creemos relevante profundizar en los repertorios y los creadores. Considerar la categorización según zonas geográficas que en sí mismas contienen culturas heterogéneas podría ser una limitante al considerar la importancia de los institutos culturales en la promoción de música de las naciones que representaban en Chile. Sin duda, aunque esta investigación prioriza un uso intuitivo de la plataforma y la visualización de datos, un estudio en mayor detalle requeriría de un análisis minucioso de los repertorios y su vinculación con los institutos de cultura.

Posibilidades de uso pedagógico

Otra de las proyecciones de este estudio y del uso del mapa digital dinámico refiere a sus posibles usos educativos tanto a nivel universitario como escolar. En contextos universitarios, puede aportar a las carreras de Musicología, Licenciatura y Pedagogía en Música. Del mismo modo, merecen una especial atención sus posibilidades en los contextos escolares, ya que es

18. Véase Fugellie (2020b).

19. Desde la base de datos "Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile" (http://basedeconciertos.uahurtado.cl/) es posible acceder a los programas de mano de los eventos en la sección "Información Gráfica". En estos, sobre todo en los del Goethe-Institut, se consignan diversas actividades culturales. Por lo tanto, la misma base permite la proyección de un estudio que vincule otras disciplinas artísticas en torno a estos centros culturales en la época.

desde los niveles formativos iniciales que se forman los públicos y usuarios de las producciones y eventos musicales. Sobre la potencial vinculación de esta investigación con el ámbito escolar, existen observaciones que creemos relevantes mencionar.

El currículum educativo musical chileno actualmente se enfoca en el desarrollo de tres ejes fundamentales: Escuchar y apreciar, Interpretar y crear y Reflexionar y relacionar. A partir del análisis de los Programas de Estudio de Música es posible establecer que en la asignatura se espera que las y los estudiantes adquieran conocimientos teóricos y prácticos específicos de la disciplina, así como también que desarrollen habilidades relacionadas con la apreciación de obras musicales de Chile y el mundo. Dentro de los objetivos y sugerencias de actividades que ofrecen los programas de estudio del Ministerio, se incluyen obras de repertorio popular, folclórico y docto occidental, así como también composiciones chilenas, por ejemplo, la obra de música electroacústica *Los peces* de Juan Amenábar (Ministerio de Educación 2013). Resulta importante destacar que los Programas de Estudio son una guía optativa para los establecimientos educacionales y sus profesores, no obstante, la práctica docente suele sustentarse en este documento por diversos motivos, entre los que podemos mencionar la presencia de docentes no especialistas a cargo de las clases de música y el escaso tiempo disponible para planificación, entre otros.

Dentro de los lineamientos dispuestos por las Bases Curriculares del Ministerio de Educación, se establecen objetivos de aprendizaje que exigen la incorporación de las tecnologías en el quehacer educativo. En relación con esto, contar con un material como el mapa dinámico[20] que se ha desarrollado en este proyecto de investigación, contribuye significativamente al proceso de aprendizaje de las y los estudiantes, especialmente en las asignaturas de Música y de Historia, Geografía y Ciencias Sociales. Para el desarrollo de clases en ambas áreas, conocer de forma interactiva la actividad musical docta de la época de dictadura militar propiciará que las y los jóvenes comprendan el propósito que cumple esta expresión artística en los procesos históricos y sociales.

Actualmente, la vinculación con la escucha de repertorio docto y la participación en conciertos de este tipo es escasa. En concreto, según la Encuesta Nacional de Participación Cultural, solo un 7,1% de los jóvenes entre diecisiete y veintinueve años asistió a un concierto de música clásica en 2017 (CNCA 2018), estadística que evidencia lo ajena que resulta la música docta para muchos escolares. En este contexto, el uso de un mapa que localice conciertos y presentaciones de otro período histórico en espacios comunes y de acceso público podría ser una herramienta valiosa para vincular los entornos directos de niños, niñas y jóvenes con la actividad musical docta y el repertorio nacional. Un desafío futuro será vincular a públicos generales con este tipo de investigaciones, utilizando el espacio como un conector.

Música, memoria y espacio

Dentro de las principales motivaciones de la presente investigación estuvo el interés por diversificar el registro musicológico de la dictadura, tanto en su forma, mediante una

20. En ciencias computacionales, se entiende "mapeo dinámico" como un concepto cartográfico que involucra la visualización de un fenómeno espacial cambiante o la presentación espacial de información de una forma fluida, focalizada en los procesos visuales o espaciales del mapa (Dransch 2001).

cartografía, como en el objeto de estudio del relato, los espacios y sus agentes. En este caso, si bien las atrocidades cometidas durante el período estudiado fueron un tema relevante de discusión y es convicción del equipo que deben seguir siendo un tema de estudio en relación con la música y en general, este proyecto se posiciona desde una intención de historiografiar tanto las ausencias como las presencias. Los fantasmas de los lugares que continuaron siendo un refugio para el desarrollo cultural del país fueron el centro de este proyecto, con lo que este se alejó de la narrativa de las víctimas con la que se aborda normalmente los estudios de la dictadura. Así, se buscó conferir una historia e identidad a los/as agentes culturales y lugares registrados en esta cartografía.

Por otro lado, a partir de lo mencionado por Joanne Garde-Hanse (2009) en torno a la incorporación de tecnologías digitales, la creación, manipulación, el almacenamiento y la distribución de la información alcanza escalas sin precedentes y transforma las prácticas relacionadas a la memoria en un "testimonio narrativo global". La elaboración de una cartografía digital dinámica y su difusión en medios nacionales e internacionales responde a una construcción global de la memoria que va más allá de los límites geopolíticos. En esta línea, este proyecto tiene un enfoque global que pretende aportar a un diálogo nacional e internacional sobre la historia de los lugares musicales y los/as agentes que hicieron uso de ellos, es decir, que los convirtieron de espacios en lugares.

Bibliografía

Arraño, Constanza. 2022. "El Plan Experimental de Extensión Docente de Jorge Peña Hen (1964-1973): aproximaciones a su diseño, implementación y resultados". *Resonancias* 25 (49): 35-60.

Born, Georgina, ed. 2013. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Caquard, Sébastien. 2013. "Cartography I: Mapping Narrative Cartography". *Progress in Human Geography* 37 (1): 135-144.

Castillo Didier, Miguel. 2016. *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir*. Santiago: LOM Ediciones.

Cohen, Sara. 1995. "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place". *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434–46. https://doi.org/10.2307/622974.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2018. *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf.

Crampton, Jeremy W. y John Krygier. 2006. "An Introduction to Critical Cartography". *ACME* 4 (1): 11-33.

De Sá, Vanda, Antónia Fialho Conde y Rodrigo Teodoro de Paula. 2019. "PASEV – Patrimonialización Sonora en Évora". https://pasev.uevora.pt/.

Donoso Fritz, Karen Esther. 2019. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Dransch, Doris. 2001. "Dynamic Mapping in Geography". En *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, Pergamon*, editado por Neil J. Smelser y Paul B. Baltes, 3908-3911. https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/02536-5.

Erll, Astrid. 2008. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: JB Metzler.

Fugellie, Daniela. 2020a. "Ausentes presentes. Art Music From the Chilean Exile in Anacrusa's Festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985-1989)". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 361-380.

_____. 2020b. "Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la agrupación musical Anacrusa (1985-1994)". *Neuma* 13 (2): 14-39.

_____. 2021. "Im geschützten Raum". *Die Musikforschung* 4: 352-361.

_____. 2022. "América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)". *Resonancias* 26 (50): 99-125.

Garde-Hansen, Joanne. 2009. "MyMemories?: Personal Digital Archive Fever and Facebook". En *Save as... digital memories*, editado por Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins y Anna Reading, 135-150. Londres: Palgrave Macmillan.

González, Juan Pablo. 2016. "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 27 (1): 63-82.

Harth, Dietrich. 2011. "The Invention of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 85-96. Berlín: De Gruyter.

Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena* 63 (212): 77-102.

Klep, Katrien. 2012. "Tracing Collective Memory: Chilean Truth Commissions and Memorial Sites". *Memory Studies* 5 (3): 259-269.

Leyshon, Andrew, David Matless y George Revill, eds. 1998. *The Place of Music*. Nueva York: Guilford Press.

Mayerfeld Bell, Michael. 1997. "The Ghosts of Place". *Theory and Society* 26 (6): 813-836.

McSherry, J. Patrice. 2019. “La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo”. *Resonancias* 23 (45): 147-169.

Merino, Luis. 2003. “1973–2003: treinta años”. *Revista Musical Chilena* 57 (199): 39–56.

Ministerio de Educación. 2013. “Programa de Estudio de Música para Cuarto año básico”. https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-20709_programa.pdf.

Perales Blanco, Verónica. 2010. “Cartografías desde la perspectiva artística. Diseñar, trazar y navegar la contemporaneidad”. *Arte, Individuo y Sociedad* 22 (2): 83-90.

Politzer, Patricia. 2020. *Batuta rebelde: una biografía*. Santiago: Lumen.

Ruiz Jiménez, Juan e Ignacio José Lizarán Rus. 2015. “Paisajes Sonoros Históricos”. https://www.historicalsoundscapes.com/.

Sorensen, Kristin. 2005. “Mediated Discourses of Chilean National HiStor(ies)”. Massachusetts Institute of Technology’s Media in Transition. *MIT Communications Forum*. https://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit4/papers/sorensen.pdf.

Ventura, Sakira. s/f. “Mapa”. https://svmusicology.com/mapa?lang=es.

Urberg, Michelle. 2017. “Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: Moving Towards a ‘Bigger Tent’”. *Music Reference Services Quarterly* 24 (3-4): 123-141.

Universidad Alberto Hurtado. s/f. “Base de datos Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile”. http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio?language=es.

R