

*El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa*¹

Por
Juan Pablo González R.

Este artículo, de carácter historiográfico y analítico, pretende aportar desde la esfera de la musicología chilena a la reflexión en torno a los procesos de mediación de la música, en especial aquellos surgidos a partir de la grabación eléctrica del sonido. Para ello, se revisarán los efectos de la mediación tecnológica en la producción, interpretación y audición musical, la relación de los nuevos inventos de grabación y reproducción sonora con las prácticas sociales y musicales existentes y las características y relaciones de la industria discográfica y radial. Finalmente, se contrastan dos casos de canto mediatizado en el bolero, el de Juan Arvizu y el de Lucho Gatica.

La mediación de la música, junto con constituirse en sustituto de la escritura en cuanto a comunicación y preservación de la obra, ha servido también de base para una estrategia analítica y práctica compositiva, permitiendo parte importante del desarrollo experimentado por la música popular en el siglo XX. La captura de las líneas de la textura sonora en diferentes pistas permite armar y desarmar el tejido musical, con las consiguientes implicancias analítico performativas que esto tiene para la creación aural y/o colectiva. Cuando Los Beatles comenzaron a componer en el estudio, cambió para siempre el rumbo de la música popular en Occidente.

Al mismo tiempo, la práctica musical se ha re-espacializado y destemporalizado, pues los músicos pueden grabar desde distintos lugares y en diferentes momentos: el producto final recaerá en la edición o mezcla. Asimismo, mediante la digitalización y el *sampling*, el músico de fines del siglo XX puede reutilizar y manipular todo lo que ha sido grabado, y desde internet el usuario puede tener acceso a toda la música grabada en el mundo desde fines del siglo XIX que esté en formatos vigentes.

La audición musical tampoco es la misma desde la masificación de los aparatos reproductores de sonido, y su transformación ha modificado la propia obra musical. Primero fue la entrada de la música de concierto y profesional al espacio doméstico, con los consiguientes cambios de sentido que esto produjo en la obra

¹Este texto fue escrito durante septiembre de 2000 a solicitud de *Revista Musical Chilena*.

al ser escuchada en la privacidad e informalidad del hogar. Luego fue la capacidad del auditor de influir sobre la dinámica, volumen, ecualización, espacialidad y temporalidad de la música, mediante la ubicación y balance de los altavoces, el uso de los controles del reproductor de casete (*play, stop, pause, rewind y fast forward*) y de disco compacto (*search, skip*), sin olvidar el control de las revoluciones por minuto del tocadiscos, con sus graduaciones de *pitch* (sonido).

DÍAS DE DISCO

Lo paradójico de las transformaciones mediales en los modos en que la música es producida, difundida y escuchada, es que éstas comenzaron a producirse sin que casi nadie se lo propusiera, pues, como señala Raymond Williams (1974), la invención técnica es solicitada en relación a prácticas sociales existentes, y el hecho musical había sido siempre un evento en el cual músicos y auditores se enfrentaban cara a cara². De este modo, durante los primeros veinte años desde que Thomas Alva Edison (1847-1931) descubrió la forma de guardar el sonido (1877) el fonógrafo fue visto principalmente como un recurso para la oficina, la sala de clases y el archivo, y sólo tangencialmente se consideró su utilidad como reproductor de música³.

Sin embargo, el desarrollo de instrumentos de reproducción mecánica en los siglos XVIII (cajitas de música) y XIX (organillos y autopianos) pudo al mismo tiempo haber gravitado en la idea de Emile Berliner (1851-1929) de patentar en 1887 su aparato grabador y reproductor de discos –gramófono– como un artefacto casero de entretenimiento, imaginando el disco como un producto de distribución masiva. Berliner abrió el primer estudio de grabación comercial en Estados Unidos en 1897 y ofreció su patente en Alemania en 1898, creándose la Deutsche Grammophon en Hannover (1898)⁴.

De este modo, el descubrimiento del modo de capturar y reproducir el sonido tuvo un efecto impensado que modificó la intención original de Edison, quien se mantuvo hasta las primeras décadas del siglo XX comercializando su invento principalmente como un aparato de reproducción de la voz hablada, a pesar de que no tuvo demasiado éxito en las oficinas y más bien comenzó a tenerlo como máquina de monedas en las ferias de atracciones a partir de 1890⁵.

Antes de la era del micrófono, la industria discográfica producía sus fonogramas mediante un sistema acústico de grabación, traspasando directamente las vibraciones de la voz y los instrumentos a la superficie de un cilindro o disco.

²En Middleton 1990: 84.

³Edison predijo las siguientes aplicaciones para su invento: dictado de cartas, libros fonográficos, enseñanza de locución e idiomas, reproducción musical, recuerdos familiares, cajitas y juguetes musicales, relojes parlantes, preservación de lenguas, y contestador telefónico (Gronow 1998: 1). En 1899 se construyeron 150.000 de estos fonógrafos en Estados Unidos.

⁴Ver Gronow 1998: 9; Middleton 1990: 84; y Frith 1988.

⁵Entre 1889 y la década de 1920, Edison y la Columbia Phonograph Company comenzaron a producir regularmente cilindros de cera para fonógrafos operados con monedas en parques de entretenimiento. Se ofrecían canciones "sentimentales" "temáticas", "cómicar", "irlandesas" y "negras". Ver Flichy 1993: 92-93; Gronow 1998: 4; y Frith 1988: 14.

Esto se hacía por medio de un cuerno que captaba las ondas sonoras y las llevaba hacia una membrana resonante que ponía en movimiento una aguja grabadora. Para escuchar la grabación, se invertía este proceso.

Mediante la grabación acústica sólo se producían originales, y los músicos tenían que grabar una y otra vez la misma pieza para duplicarla y venderla en forma masiva. Cuando Edison decide en 1894 comercializar su fonógrafo también como aparato de diversión, pone a la venta cilindros grabados por artistas que debían hacer hasta 80 grabaciones diarias⁶.

Fueron pioneros como Berliner quienes se preocuparon de buscar una solución al problema del copiado masivo de registros originales. De este modo, en 1900 se inventan las matrices de cera reproducibles, imprimiéndose un mismo disco en fábricas instaladas en diferentes ciudades y países. La grabación de matrices permitió el desarrollo internacional de la industria discográfica, que participaba en un mundo aún dominado por poderes coloniales, donde florecía el comercio internacional⁷. Las grandes compañías se repartieron el mundo, correspondiéndole América del Sur a Victor Talking Machine (1901). Así comenzaron los *recording trips* (viajes de grabación), a cargo de agentes que instalaban sus equipos en hoteles, grabando artistas locales para el mercado local. En 1904 se graban corridos en México y trompetistas negros en Cuba⁸.

Debido a que la industria discográfica comenzó a desarrollarse mediante la grabación acústica, de baja respuesta al rango de dinámica y de frecuencia del sonido, para lograr buenas grabaciones resultaba imprescindible contar con voces que tuvieran volumen, riqueza armónica y capacidad de sostener las notas.

Las voces de tenores, barítonos y sopranos de ópera se transformaron entonces en el medio privilegiado para el desarrollo de la nueva industria. Hacia comienzos de la Primera Guerra Mundial casi todos los cantantes de ópera habían grabado discos, destacándose la voz de Enrico Caruso (1873-1921) como ideal para la grabación acústica⁹. Al grabar cantantes líricos, la industria del disco no sólo aspirará a ser masiva, sino que a ser "seria", legitimándose socialmente y expandiendo el mercado hacia el auditor acomodado¹⁰.

Según las fuentes más optimistas, hasta 1914 se habían vendido cien millones de discos en el mundo; los auditores urbanos y muchos rurales de casi todo el planeta podían ser abastecidos por las subsidiarias y agentes de un pequeño número de productores de Europa central y Estados Unidos¹¹. Emile Berliner había triunfado en su empeño de formar un repertorio amplio de música grabada para uso doméstico.

⁶Más tarde, mediante un pantógrafo se harán hasta 25 copias simultáneamente. Ver Flichy 1993: 94

⁷Ver Gronow 1998: 10-11.

⁸Ver Gronow 1998: 30.

⁹Con la aparición de la grabación eléctrica a fines de la década de 1920, los cantantes líricos que habían hecho grabaciones acústicas volvieron a grabar su repertorio con la nueva tecnología disponible (González Cuadra).

¹⁰Ver Gronow 1998: 14-15; y Frith 1988: 16.

¹¹Ver Chanan 1995: 54; y Middleton 1990: 84.

La entrada del invento al espacio doméstico venía siendo incentivada desde fines del siglo XIX mediante campañas publicitarias donde se presentaba la imagen de una familia extasiada frente al fonógrafo. Para entrar al salón burgués, este aparato de laboratorio debió convertirse en mueble, vistiéndose de maderas finas, ocultando el altavoz, y buscando diseños clásicos, como el de Luis XVI, o de moda, como el *art deco*. Algo similar ocurriría en la década de 1920 con la radio, según veremos más adelante¹².

La ausencia de electricidad no fue un impedimento para la diseminación del fonógrafo como lo fue para la radio, permitiendo la temprana cobertura mundial del disco. Margot Loyola recuerda los paseos en carreta con su familia en el sur de Chile, señalando que sus padres “bailaban charlestón y pasodoble con una victrolita”¹³. Asimismo, Carlos Vega dudaba si algunas de las cuecas que recolectó con Isabel Aretz en diversas regiones del centro y sur de Chile en 1942 hayan llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, “pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena”, señala (1947: 2).

El invento de Edison se conocía en Chile desde fines del siglo XIX. Pereira Salas señala que hacia 1896 se abrió en el centro de Santiago una pequeña sala llamada Columbia—nombre de la compañía asociada a Edison—, con la intención de popularizar el fonógrafo. El público santiaguino podía escuchar en cilindros de cera “los melodiosos acordes de las cuadrillas de la *Fille de Madame Angot*, y los nerviosos ritmos de la *Zamacueca* del cubano José White”, señala Pereira Salas (1957: 323-324).

Músicos de casas de canto y de fondas del Parque Cousiño (actual Parque O'Higgins) fueron los primeros en realizar grabaciones privadas en Chile, según señala Juan Astica (1997: 15-16). Hacia 1910, Efraín Band, dueño de “Fonografía Artística” de Santiago, con sucursales en Antofagasta, Valparaíso y Concepción, inició la producción comercial de discos de gramófono en el país. Paralelamente se importaban discos de Estados Unidos y Europa con canciones populares, cuplés, y arias de ópera y romanzas de zarzuela. En 1920 Band comenzó a comercializar copias de estos discos realizadas por él. También se ofrecían registros de artistas chilenos en gira por el extranjero, o grabados en el país por los equipos viajeros de las compañías discográficas¹⁴. De este modo, hacia 1920 la familia chilena contaba con una variedad de músicos “dispuestos a tocar para usted”, como aparece en la propaganda de un sobre de discos Victor de la época.

El fonógrafo acompañará las transformaciones de la vida privada de la segunda mitad del siglo XIX, marcada por la expansión de la familia victoriana, señala Flichy (1993: 95). Asimismo, la práctica doméstica de la música, muy extendida en Europa y América a fines del siglo XIX, comenzará a ser sustituida por la audición de instrumentos mecánicos, como la pianola o el autopiano, y luego el gramófono y la radio. Al reducirse el salón de las casas chilenas por imitación de los

¹²Entre 1900 y 1920 aumentó de 500.000 a 12.000.000 la cantidad de aparatos reproductores de grabaciones en Estados Unidos. Ver Flichy 1993: 101-102.

¹³Esto debe haber sido en la década de 1930. Ver Ruiz 1995: 12.

¹⁴Ver Astica 1997: 18-19.

modelos arquitectónicos norteamericanos de la década de 1940, ya no cabrá más el piano en casa, y el *status* obtenido anteriormente por la posesión de este instrumento será reemplazado por el que otorga la presencia del equipo de música en el *living* moderno¹⁵.

DÍAS DE RADIO

La radio tampoco fue un invento concebido primordialmente para difundir música, sino que para transmitir y recibir mensajes. En Gran Bretaña se usaba como sustituto del telégrafo, y en Estados Unidos se enfatizaba su uso como transmisor de información noticiosa y comercial. Hasta comienzos de la década de 1920 los receptores de radio lucían más como aparatos de laboratorio que como objetos de salón¹⁶. Los modelos a batería norteamericanos y franceses de la época parecían radiotransmisores militares, ya que para ese fin habían sido diseñados¹⁷.

El uso civil del invento reveló su potencial comercial, logrando a fines de la década de 1920 su entrada triunfal al salón burgués, no sin antes transformarse en fino mueble de diseño, como ya había sucedido con el fonógrafo. Fábricas holandesas, alemanas, francesas y norteamericanas cubrieron de madera y baquelita controles y tubos, e instalaron un altavoz cubierto en el frente del aparato. A comienzos de la década de 1930, el mercado radiofónico ofrecía una gran variedad de diseños, destacándose las radio tipo catedral "que con sus arcos ojivales de madera custodiaban milagrosamente el invento" (Gutiérrez 1999).

Durante el mandato de Adolf Hitler, el altavoz de las radios domésticas alemanas ocupó casi todo en frente del aparato, disminuyéndose el espacio destinado a los controles, en una clara metáfora del desequilibrio dictatorial entre emisión y selección. "Sin el altavoz, nunca habríamos conquistado Alemania", señala Hitler en el Manual de Radio Alemana¹⁸.

El cambio del modelo de laboratorio al de salón produjo un aumento radical en la demanda de receptores: en Estados Unidos se fabricaron 250.000 aparatos en 1922 contra 4.500.000 en 1929. El aumento de radioemisoras fue similar, pues en 1927 ya existían cuatro cadenas radiales en Estados Unidos que transmitían los mismos programas diarios en diferentes ciudades del país, muchos de ellos auspiciados por firmas comerciales¹⁹. Hacia mediados de la década de 1920 se transmitían programas radiales en la mayor parte de los países europeos, en Japón y en India²⁰. Chile también participaba de este nuevo fenómeno, realizándose la primera transmisión radial en el país el 19 de agosto de 1922 desde el edificio del diario *El Mercurio* de Santiago²¹.

¹⁵Ver Escobar 1971: 91-92.

¹⁶Ver, por ejemplo, modelo de 1923 de la radio de 5 válvulas Atwater-Kent, fabricada en Estados Unidos, en la Colección Félix Valencia.

¹⁷Ver catálogo Colección Félix Valencia.

¹⁸En Attali 1985: V.

¹⁹Ver *The New Encyclopedia Britannica* 1995: 15: 210.

²⁰En 1922 existían 7 emisoras en Europa, y en Argentina también estaba comenzando la radiodifusión (Bonney et al. 1988: 5)

²¹Ver Corona 1993: 87

La invención de tubos de menor tamaño en 1940 permitió la reducción de los receptores; la radio comenzaba su tránsito del salón al dormitorio. De este modo, en 1941 se triplicó el número de aparatos fabricados en Estados Unidos respecto a 1929, llegándose a los 13.000.000²².

La radiodifusión se desarrollaría según el concepto de emisión pública y recepción privada, creándose un nuevo tipo de público, que participaba simultáneamente de un evento sin estar en el mismo lugar. Este hecho elevó a dimensiones insospechadas la masificación y popularización de la música, que podía llegar a millones de auditores cómodamente instalados en la privacidad de su hogar. Al mismo tiempo, la diseminación de receptores por el mundo contribuyó a la circulación de repertorios locales, que ahora alcanzaban audiencias nacionales e internacionales, produciendo los consiguientes fenómenos de homogeneización y diversificación, paradójicamente en forma simultánea.

Para los propios músicos, el estudio y el auditorio radial constituyeron hasta la década de 1950 un campo central de práctica, aprendizaje y labor artística. Las radios contaban con elencos estables que incluían cantantes, pianistas, orquestas y directores, que interpretaban, componían y orquestaban para la radioemisora. Un pianista que hacía su práctica en un auditorio radial podía adquirir una mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para transportar y memoria auditiva que muchos de sus compañeros de conservatorio²³.

Con la utilización comercial de la radio, el disco había encontrado un serio competidor en la penetración musical del espacio doméstico. Las ventas bajaron dramáticamente y en 1923 Columbia quedó al borde de la quiebra y Europa tuvo que reordenar el negocio. La radio, sin embargo, con sus micrófonos, amplificadores y altavoces eléctricos, permitirá mejorar sustancialmente la grabación y reproducción sonora, aumentando el rango de frecuencia y dinámica del sonido, lo que traerá un gran beneficio para el desarrollo de la industria discográfica postdepresión²⁴. Asimismo, la radio llegará a ser el principal medio difusor de las nuevas producciones discográficas²⁵, y generará la necesidad de mejorar sustancialmente el cobro y recolección de los derechos de autor.

CANTANDO SIN SOBRESALTOS

La utilización del micrófono como medio para amplificar y proyectar la voz produjo importantes transformaciones en la forma de cantar y en nuestra propia

²²Ver Colección Félix Valencia 1999.

²³En la década de 1940, hasta un 30% de los programas radiales difundidos en Chile eran en vivo, y en ellos participaba un 70% de artistas chilenos. Entre 1943 y 1950 un 30% de los artistas radiodifundidos debían ser chilenos, lo que corresponde al porcentaje histórico máximo de consumo musical nacional en el país. Ver Fuenzalida 1985: 9.

²⁴La comercialización del Wurlitzer en 1934 permitió la recuperación de las grandes compañías discográficas, e hizo que la industria comenzara a ser definida por gustos más populares. Ver Frith 1988: 17; y Gronow 1998: 37.

²⁵Surgiendo el disc-jockey y la práctica de la payola, comisión pagada al disc-jockey por el sello discográfico por la difusión de sus discos. Su generalización en Estados Unidos a mediados de la década de 1950 llevó al Congreso norteamericano a declarar esta práctica ilegal.

concepción estética del canto. Para un cantante que se iniciaba en su arte, podía no ser necesario llevar la voz a un alto grado de rendimiento en cuanto a expansión pulmonar, presión y flujo de aire, tonificación y relajación de músculos intercostales y faciales, y otras técnicas del canto lírico. Bastaba con acercar sus labios al micrófono y susurrar la letra de la canción.

Bing Crosby (1903-1977) fue el primero en explotar la nueva forma de canto con micrófono, creando un estilo marcado por lo que se denominó una "indiferencia natural", con un fraseo informal y una voz sin sobrecargos²⁶. Crosby llevó el estilo *crooning* de los cantantes de jazz al ámbito de la música popular, adoptando una expresión sensual y ondulante, con voz de garganta, entonación con "portamentos" y la necesidad de cantar a menos volumen ante el micrófono²⁷. Este estilo se vinculó con facilidad a la llamada "canción melódica", interpretada por cantantes masculinos. Junto a Bing Crosby se destacaron Al Bowlly (1898-1941) y Rudy Valee (1901-1986).

El carácter despreocupado y sentimental que al comienzo adquirió el canto con micrófono produjo el rechazo de sectores más conservadores que sentían que se estaba desnaturalizando la verdadera forma de cantar. Este fue el caso de la BBC de Londres, que al recibir los primeros discos de Bing Crosby en 1936 los rechazó por "sensibleros"²⁸.

El canto relajado era el indicado para una melodía gradual y sin sobresaltos, característica de la canción popular mediatizada, también llamada "melódica" y "romántica". No serán los grandes saltos, las tesituras extremas, las ornamentaciones cromáticas o las melodías dodecafónicas las que desafiarán a este cantante moderno, sino que la construcción de una individualidad de estilo lograda por un timbre propio, una particular manera de frasear y pronunciar, la utilización de interjecciones de la voz hablada, el uso del falsete, el manejo de la distancia y orientación del micrófono.

El desarrollo de la "canción melódica" está vinculado a la industria de la canción en Estados Unidos, en lo que se llamó el fenómeno del Tin Pan Alley de comienzos del siglo XX. Este era el apodo del callejón de Manhattan donde estaban las oficinas de las principales editoras de canciones, y hacía referencia al sonido que provocaban los pianos con que las editoras probaban la acogida de nuevo repertorio frente a distintas audiencias contratadas. Estas eran canciones "literatas", surgidas de tradiciones burguesas de música doméstica y portadoras de sentimientos individuales más que colectivos. El texto tiene un papel protagónico y será modulado cuidadosamente por el cantante, al igual que en el bolero.

Con el micrófono, el cantante tiene el oído del auditor en su mano y puede susurrarle la canción como si sólo estuviera cantándole a él. Este hecho dio pie para que se criticara la "intimidad forzada" que producía el nuevo estilo de canto. Esta intimidad sugería un tipo de relación más personal con el público, ideal para el espacio doméstico donde se difundirá la canción popular mediatizada durante el siglo XX.

²⁶Ver Clarke 1989: 300-301.

²⁷Ver Chanan 1995: 68.

²⁸Ver Frith 1988: 178.

A fines de la década de 1920 surge el cantante de música popular como un intérprete especializado. El público seguirá a su artista favorito, identificándolo con su repertorio, lo que contribuirá a la rápida difusión y aceptación de la canción popular. La fama del cantante empezará a ser creada mediante la publicidad, y la aparición de las “estrellas del disco” supondrá la creación de gustos y el manejo de la demanda, donde contribuirán el cine, la prensa especializada, el disc-jockey y las tablas de popularidad.

El cine sonoro potenció el desarrollo de la música popular tal como existía en la radio y el disco, pero también produjo la aparición de nuevos estilos performativos, como los del charro cantor o del *singing cowboy*, además de la transnacionalización del compadrito cantor, la cantante rumbera y la estrella de rock'n roll. De este modo, el cine será el medio de mayor impacto en la difusión transcultural de repertorios y cantantes entre 1930 y 1960.

La tecnología del sonido fue penetrando cada vez más en el espacio privado del auditor. Si primero fue el fonógrafo y la radio los que entraron al salón burgués como muebles, luego será el tocadiscos portátil el que entrará a la habitación del adolescente como un juguete tecnológico. Finalmente la casete y el disco compacto nos seguirán a todas partes.

La privatización del consumo del disco y de la radio produjo la diseminación de una variedad de formas musicales al hogar y su estructuración en la escena doméstica, transmutados por la privacidad y el confort del hogar, como señala Middleton (1990: 84). Si bien la audiencia aumentará enormemente, adquiriendo un peso que nunca antes tuvo, el consumo individual disminuirá nuestra participación social en torno a la música, quedando una buena parte de nuestros gustos musicales en manos del mercado.

NO ME PLATIQUES MÁS

En el ámbito latinoamericano, existían múltiples formas de canto popular que no sufrieron modificaciones por la presencia del micrófono, ya sea porque estaban circunscritas a ámbitos comunitarios, o tenían sus propias formas de colocar y proyectar la voz, como en la trova cubana, el tango argentino o la cueca chilena, por ejemplo. De este modo, donde más se puede apreciar el cambio producido por el micrófono en el estilo vocal es en el caso de géneros cuyo desarrollo coincidió con el uso de este aparato. Este es el caso del bolero, especialmente durante su auge en México y en el resto de América Latina.

El bolero había llegado a México desde Cuba mediante giras de compañías teatrales, circos y de trovadores cubanos a la Península de Yucatán a fines del siglo XIX, encontrando en Guty Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1900-1970) los primeros exponentes mexicanos de importancia. Sin embargo Cárdenas cultivaba la canción folclórica yucateca, y Lara había iniciado su carrera como pianista de burdel, de modo que fue la incursión de cantantes líricos en el bolero la que sirvió para prestigiar y difundir continentalmente el género, “... haciendo derroche de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones vocales sobresalientes”, como señala Rico Salazar (1999: 94).

El aporte de Lara al bolero se radicó más en el ámbito compositivo que interpretativo, pues, como dice Yolanda Moreno (1979), la elegancia melódica de sus composiciones sirvió de "envoltura inocua a un clima sensual y ciudadano" ajeno hasta ese entonces a la música popular mexicana.

De este modo, los primeros intérpretes mexicanos de bolero de fama continental fueron tenores de ópera que encontraron en el nuevo género una forma de proyectar masivamente sus carreras, poniendo la expresión seria y romántica del canto lírico al servicio de un género popular que también tenía raíces en el aria italiana, la canción napolitana y la romanza francesa²⁹.

Entre los tenores mexicanos del bolero más destacados están Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960), médico y cantante; José Mojica (1896-1974), quien se convertiría en fraile franciscano en Lima; Juan Arvizu (1900-1985), "el tenor de la voz de seda", y Pedro Vargas (1906-1989), "el tenor de las Américas". Todos ellos realizaron estudios de canto con el profesor José Pierson en el Conservatorio Nacional de México y participaron en importantes producciones de ópera. Como boleristas, fueron difundidos nacional y continentalmente por el disco, la radio y el cine, y realizaron extensas giras por América Latina, llegando todos hasta Santiago de Chile entre 1934 y 1938³⁰.

La historiografía del bolero en México en las décadas de 1920 y 1930 abunda en referencias sobre la influencia del canto lírico en los primeros boleristas. Jaime Rico Salazar (1999), por ejemplo, destaca el enorme ascendiente que tuvo la voz de Tito Schipa (1889-1965) en Ortiz Tirado, Arvizu y Vargas. Asimismo, destaca que Mojica durante su carrera como bolerista siguió cantando las arias más brillantes de las óperas que le habían dado prestigio (1999: 536), y que Ortiz Tirado tenía un estilo de tenor académico limpio en sus interpretaciones, que inspiró el estilo vocal que seguirían muchos tenores de boleros (1999: 546).

El ingreso del bolero al canto declamado es identificado por Adela Pineda (1990) al analizar los primeros boleros grabados por Guty Cárdenas, donde aún se puede encontrar el cinquillo cubano en la melodía. Sin embargo, con el uso del micrófono se observará la paulatina disolución y transformación del cinquillo, en virtud de una forma de cantar que privilegiará el "decir" de las palabras.

A pesar de la disolución del cinquillo cubano en la melódica bolerística mexicana que señala Pineda, durante el canto, boleristas como Lucho Gatica desplazarán los apoyos rítmicos de la melodía hacia los contratiempos del compás, creando un movimiento rítmico sincopado, cuidando no alterar la naturalidad del canto declamado.

Según Argeliers León, el paso del cantar al decir en el canto solista con micrófono se facilitaba mediante una melodía silábica, una concepción rítmica regular y constante, motivos que se movían en progresiones por grados o terceras y un ámbito vocal reducido (1974: 221). León reconoce la influencia que ejerció el

²⁹El propio Alfonso Ortiz Tirado solicitó que sus discos grabados para RCA Victor en la categoría Sello Rojo fueran editados bajo la categoría de popular para llegar a un público más amplio, señala Rico Salazar (1999: 546).

³⁰Ver González 1982.

estilo del bolero mexicano con micrófono en el propio modo cubano de interpretar este género.

Dentro de la tradición cubana del bolero, el desplazamiento del cantar al decir, del aria al arioso, también es señalado en el caso de la aparición del *feeling* en la década de 1940. En el *feeling* se enriquece la armonía del bolero por la influencia jazzística y el intérprete adopta un estilo conversacional, como señala Helio Orovio (1995)³¹.

LA VOZ DE SEDA DE JUAN ARVIZU

Los tenores mexicanos que popularizaban el bolero en América Latina en la década de 1930, tarde o temprano tenían que enfrentarse al micrófono; el caso de Juan Arvizu constituye un buen ejemplo en este sentido. Arvizu grabó por primera vez en 1927 para el sello Brunswick, seguramente todavía en forma acústica, utilizando sus recursos vocales líricos en el canto solista y de dúo. Tres años más tarde iniciaría su carrera radial, participando de la inauguración de la emisora XEW "La voz de América Latina" en Ciudad de México, de Radio El Mundo en Buenos Aires, en 1935, y de la Columbia Broadcasting System en Nueva York en 1942, emisora desde donde consolidó su fama en el continente³². En su deambular por las radios de América, Arvizu debió adecuar su voz a recintos pequeños como son los locutorios y auditorios radiales, y especialmente al uso del micrófono, que hacía innecesaria la colocación y proyección de la voz que había aprendido en su paso por el Conservatorio.

Al analizar las grabaciones de Arvizu, se aprecia su paulatina e inteligente adecuación al micrófono. Su capacidad vocal se manifiesta en el gran volumen que puede alcanzar (*Purísima*, de Rafael Hernández) y en las notas sostenidas, especialmente en las zonas cadenciales (*Eso, la vida y más*, de Miguel Prado). En las vocales abiertas se nota más su potencia, y siempre termina las notas largas sin hacerlas desaparecer alejándose del micrófono (*Sinceramente*, de Rodolfo Sciamarella)³³.

A pesar de sus capacidades vocales, su potencia está bien dosificada, y en las notas largas siempre hace reguladores en decreciendo, lo mismo sucede en las notas agudas (*Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona). La dicción será clara; el uso del "portamento" estará más regulado; dosificará el vibrato; intercalará gemidos, exclamaciones, susurros, respiraciones y énfasis silábicos (*Mi pecado*, de José Gales y Carlos Ulloa), y desarrollará un estilo rubato especialmente en las introducciones (*Eso, la vida y más*, de Miguel Prado). Al bajar el volumen de la voz, Arvizu se acerca más al micrófono y la dicción será más nítida aún (*Tres dilemas*, de Vicente Garrido).

³¹El *feeling* es un estilo cubano vinculado al movimiento bohemio de trovadores urbanos con guitarra, desde donde surgen compositores/intérpretes como César Portillo de la Luz (1922) y cantantes como Omara Portuondo (1930).

³²Ver Rico Salazar 1999: 374.

³³En Arvizu se aprecia una distancia mayor frente al micrófono que la que habrá en los cantantes posteriores de bolero, como si de todos modos necesitara un mayor espacio para proyectar su voz.

En el bolero *Cuando vuelvas* (1944) de Agustín Lara, Arvizu intercala una estrofa declamada, apareciendo su voz natural, donde es posible apreciar la similitud expresiva y tímbrica que existe entre su modo de hablar y su forma de cantar con micrófono.

EL CANTAR SERENO DE LUCHO GATICA

El desarrollo de la industria musical, cinematográfica y radial en los países angloparlantes, dependía del uso del micrófono. De este modo rápidamente se estandarizó la nueva modalidad de canto mediatizado, ligándose a los géneros popularizados desde el Tin Pan Alley.

En América Latina, en cambio, donde existían variados y consolidados estilos de canto popular sin micrófono, recién en la década de 1940 se aprecia la aparición de nuevos estilos vocales derivados del uso del micrófono. El caso de Lucho Gatica es especialmente relevante en este sentido.

Lucho Gatica (Rancagua, 1928) comenzó cantando con su hermano Arturo Gatica música de raíz folclórica chilena y mexicana, "en los que se le hace fácil [el uso del] falsete", como señala Gonzalo Rojas (1992: 94), y donde podía cantar con su voz natural. Asimismo, desde los 14 años se presentaba en auditorios radiales, enfrentándose tempranamente al uso del micrófono.

En 1949 Gatica conoció en Santiago a la cantante cubana Olga Guillot (1922), quien imponía un estilo de bolero más sensual que el de los tenores mexicanos. Olga Guillot había estudiado canto, teatro y ballet en La Habana y se presentaba en radio desde niña y, de este modo, mediante el micrófono impuso un sello personal marcado por "el dramatismo y la sinceridad"³⁴. De esta escuela aprendió Lucho Gatica en Santiago, recibiendo de la cantante cubana un repertorio y un estilo interpretativo original.

Con la ayuda de una máquina grabadora, Gatica pulía constantemente sus interpretaciones, repitiendo cada frase hasta la saciedad y modulando cuidadosamente las palabras. Asimismo, el aparato grabador le servía para copiar de la radio el repertorio que más le interesaba para luego imprimirle su propio estilo³⁵.

El manejo tímbrico de la voz es uno de los rasgos más llamativos de Lucho Gatica, variando su textura armónica con facilidad, mediante la alternancia de la voz de garganta y el falsete, el contraste forte/piano y el uso del micrófono (*Espérame en el cielo*, 1954, de Paquito López Vidal). El falsete lo usa como ornamentación tímbrica (*No me platiques* de Vicente Garrido) o lo lleva a semifrases completas (*Bésame mucho*, 1941, de Consuelo Velázquez). En vez de vibrar las notas más largas, como en el canto lírico, las ornamenta (*Bésame mucho*).

A mediados de la década de 1950 Lucho Gatica estaba en la cumbre de su carrera, imponiendo un estilo nuevo en el bolero, marcado por "una serenidad en el fraseo, y una suavidad melódica acariciante en la interpretación"³⁶. Es inte-

³⁴Ver Eugenio Zabalía en Rico Salazar 1999: 467.

³⁵Ver Rojas 1992: 27.

³⁶Ver Rico Salazar 1999: 446.

resante observar que la cualidad de acariciante o aterciopelada de la voz es uno de los rasgos del canto mediatizado más destacados por la media³⁷. Se trata de una cualidad esencial del espacio doméstico de audición del canto mediatizado: la intimidad.

El canto declamado lleva a tomar distancia del propio canto; el intérprete parece consciente de lo que está haciendo, sereno, como dice Rico Salazar (1999: 446). Esto le permite adoptar una actitud "inteligente" frente al auditor, desde donde surgirá parte de la atracción que provoca.

En el canto declamado se produce un fraseo escalar, donde las palabras se apuran o se retardan con independencia entre ellas. En Lucho Gatica este fraseo está plenamente incorporado a su estilo vocal, pareciendo tanto en el bolero (*Historia de un amor*, de Carlos Almarán) como en géneros de raíz folclórica (*Yo vendo unos ojos negros*, con Humberto Campos y su grupo)³⁸.

Las largas notas tenidas del canto dramático ya no están presentes en el canto declamado. Las notas concluyen pronto en un *feed out* producido al alejar el micrófono o realizado durante la mezcla de canales. De este modo, la voz se sumerge en la orquesta hasta desaparecer por completo. Lo mismo sucede con la frase musical, pues permanentemente se corta con silencios que disminuyen la duración de las notas de reposo rítmico (*Ansiedad*, de José Enrique Saravia).

A diferencia de los tenores, que mantenían una distancia "natural" frente al micrófono, Lucho Gatica manejará esta distancia, separándose más del aparato en momentos de mayor dramatismo, como el quiebre o el ruego amoroso, y aumentando la resonancia de su voz de garganta (*Sabrás Dios*, de Álvaro Carrillo), para expresar mejor el sufrimiento y la amargura (*Échame a mí la culpa*, de José Ángel Espinoza). En algunos casos este dramatismo es apoyado por la reverberación en la grabación (*La barca*, de Roberto Cantoral).

La desmesurada comercialización de la industria musical en América Latina a partir de la década de 1970, sumada a la creciente desterritorialización de la música en Occidente, dejó al bolero sumergido bajo torrentes de baladas románticas y rodeado de pop y de rock. Armando Manzanero (1935), a nuestro juicio, representa el fin del bolero como género compositivo en América Latina. Los fenómenos producidos posteriormente corresponden más a manifestaciones de *revival* que de renovación³⁹.

PALABRAS FINALES

La historia de la mediación tecnológica del sonido es también la historia de la modificación de los hábitos de práctica, producción y audición musical ocurridas

³⁷A Juan Arvizu, conocido en Chile como "la voz de seda y terciopelo", y a Pedro Vargas, de quien se destaca su forma discreta y dulce de "decir" las canciones, se suma Leo Marini (Mendoza, 1920-2000), bolerista surgido desde el micrófono, que será presentado como "La voz que acaricia".

³⁸Más sobre la relación de Lucho Gatica con la tonada en González 1997.

³⁹El propio Manzanero considera que será muy difícil superar a las canciones que le dieron éxito en la década de 1960, refiriéndose a boleros como *Adoro*, *Esta tarde vi llover* y *Somos novios*. Ver Rico Salazar 1999: 514.

a lo largo del siglo XX. Esta ampliación del campo de atención de la historiografía musical ha requerido la búsqueda de nuevas fuentes y el desarrollo de nuevas estrategias de interpretación de ellas. El siglo XX aparece como un período especialmente apropiado para esta tarea, debido no sólo a la cercanía de los actores sociales, sino que a la completa documentación que nos entrega la propia industria de las transformaciones producidas por los fenómenos de mediación de la música.

El ámbito de la música doméstica parece decaer en la atención historiográfica a partir de la década del 1920, al ser sustituida la práctica musical por la mediación técnica. Sin embargo, desde el ámbito privado y cotidiano del mundo doméstico, se resignificarán géneros y prácticas performativas surgidas fuera de este espacio, lo que afectará nuestro concepto de audición y contexto en la historia de la música, y finalmente de la propia obra. De este modo, la historiografía musical del siglo XX tiene un amplio campo semántico desde el cual (re)significar la música del presente y del pasado, ya sea del espacio público o de las élites⁴⁰.

Las transformaciones ocurridas en el canto por el uso del micrófono resultan altamente ilustrativas del proceso de mediación sufrido por la música durante el siglo XX. Estas transformaciones llegarán a alterar nuestra propia concepción estética de la voz, permitiendo el desarrollo de nuevos géneros, ligados a la aparición de nuevos estilos de canto con micrófono. De este modo queda ilustrada una vez más, ahora con ejemplos del siglo XX, la dependencia que poseen los géneros musicales de las prácticas performativas y de los entornos sociales donde éstas se realizan⁴¹.

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

ARVIZU, JUAN

1996 *Mi sueño eres tú*. Barcelona: Alma Latina, ALCD-044.

ASTICA, JUAN, CARLOS MARTÍNEZ Y PAULINA SANHUEZA

1997 *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: FONDART.

ATTALI, JACQUES

1985 *Noise. The Political Economy of Music*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BONNEFOY, JOSIANE, PAULA EDWARDS Y MARÍA CRISTINA LASAGNI

1988 *La radio en Chile. Historia, modelos, perspectivas*. Santiago: Ceneqa.

⁴⁰Ya sea en el caso de una sinfonía de Mozart, compuesta, interpretada y escuchada en palacio, y más tarde sintonizada durante una excursión a la montaña, o una mazurka de Chopin, escuchada por pequeños círculos de intelectuales, para luego ser transmitida en un ascensor en Manila, la mediación ha producido nuevos contextos significativos para la audición y el estudio de la música del pasado durante el siglo XX.

⁴¹Para un estudio sobre prácticas performativas en el desarrollo de la música popular chilena, ver González 1996.

CLARKE, DONALD ED.

1989 *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. Londres: Penguin Books

COLECCIÓN FÉLIX VALENCIA MARCOS

1999 *La radio: nuestros receptores*. Catálogo de exposición. Valladolid: Diputación de Valladolid.

CORONA, ERNESTO

1993 "La radio en el entorno de la música popular chilena" en *¿Silencio en la Música Popular Chilena? Seminario sobre los problemas actuales de la música popular en Chile*. Santiago: Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile: 87-89.

CHANAN, MICHAEL

1995 *Repeated takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. Londres: Verso.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

Flichy, PATRICE

1993 *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FRITH, SIMON

1988 *Music for Pleasure*. Nueva York: Routledge.

FUENZALIDA, VALERIO ED.

1987 *La producción de música popular en Chile*. Santiago: Ceneca.

GATICA, LUCHO

1991 *La magia de Lucho Gatica*. Santiago: EMI Odeon, 218. 797132 2.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1982 *Música popular escuchada en Chile en la década de 1930*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Prof. guía: Samuel Claro.

1996 "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*", *Revista Musical Chilena*, L/185 (enero-junio), pp. 25-37.

1997 "Música popular chilena: entre lo propio y lo ajeno" en *América Latina: continente fabulado*. Editado por Rebeca León. Santiago: Dolmen Ediciones, pp. 157-169

GRONOW, PEKKA E ILPO SAUNIO

1998 *An international history of the recording industry*. Traducido por Christopher Moseley. Londres: Cassell.

GUTIÉRREZ, LUIS

1999 Texto del catálogo de la exposición *La radio: nuestros receptores* de la colección Félix Valencia Marcos. Valladolid: Diputación de Valladolid.

MIDDLETON, RICHARD

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Filadelfia: Open University Press.

MORENO RIVAS, YOLANDA

1979 *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial.

OROVIO, HELIO

1992 *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas. Primera edición, 1981.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

PINEDA, ADELA

1990 "La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 21/102-103: 4-23.

RICO SALAZAR, JAIME

1999 *Cien años de boleros*. Bogotá: Jaime Rico Salazar editor.

ROJAS DONOSO, GONZALO

1992 *Contigo en la distancia. Lucho Gatica, El Rey del Bolero*. Santiago: Ediciones Cerro Huelén.

RUIZ, AGUSTÍN

1995 "Conversando con Margot Loyola", *Revista Musical Chilena*, ILIX/183 (enero-junio), pp. 11-41.