



**MÁS QUE
GRITOS Y
SUSURROS**
VOCES DE LA MÚSICA POPULAR
EN CHILE FONDECYT 11190558

Demian Rodríguez: *Homenaje a la antigua bohemia*

Tesis de pregrado

Luciano Ilabaca Riquelme y María Trinidad Widow

Profesora Guía: Laura Jordán

Valparaíso, Julio de 2020

Resumen:

En la presente investigación se realiza un análisis del disco homónimo del cantautor Demian Rodríguez, quien a través de este fonograma y su trabajo de géneros populares, deja ver una influencia y referencia a la música de la bohemia de Valparaíso. Esta música presenta distintos elementos particulares que Rodríguez utiliza como inspiración para crear las distintas canciones que componen este disco. El análisis vocal ocupa un lugar importante en esta investigación, entrelazándose con una revisión histórica de la estética de la bohemia porteña. Así, se muestra que la temática de sus canciones, los géneros musicales (tango y bolero, entre otros), los diferentes vibratos utilizados y otros aspectos vocales, son recursos que el cantautor utiliza y que se encuentran también presentes en grandes exponentes de la antigua bohemia del Puerto y de la llamada canción cebolla. El uso de elementos estéticos que hacen referencia al característico entorno nocturno de Valparaíso acercan la figura de Demian Rodríguez al concepto de *revival*. Sin embargo, también se recalca que el disco analizado presenta una visión propia del cantautor sobre la estética de la escena bohemia y no una mera recreación de sus cánones, dando como resultado un homenaje y actualización de la bohemia.

Palabras Claves: Cantautor, Bohemia Porteña, Revival, Vibrato, Nasalidad

Abstract:

In this research, an analysis of the homonymous album by singer-songwriter Demian Rodríguez is carried out, who, through this phonogram and his work on popular genres, reveals an influence and reference to the bohemian music of Valparaíso. This music presents different particular elements that Rodríguez uses as inspiration to create the different songs that make up this album. Vocal analysis occupies an important place in this research, intertwining with a historical review of the aesthetics of the bohemia porteña. This is how it is shown that the theme of his songs, the musical genres (tango and bolero, among others), the different vibratos used and other vocal aspects, are resources that the singer-songwriter uses and that are also present in great exponents of the old bohemian port and the so called “canción cebolla”. The use of aesthetic elements that refer to the characteristic nocturnal

environment of Valparaíso bring the figure of Demian Rodríguez closer to the concept of *revival*. However, it is also emphasized that the analyzed album presents the singer-songwriter's own vision of the aesthetics of the bohemian scene and not a mere recreation of its canons, resulting in a tribute and update of the bohemian.

Key Words: Songwriter, Singer, Bohemia Porteña, Revival, Vibrato, Nasality

Índice

INTRODUCCIÓN	5
BOHEMIA PORTEÑA	6
MARCO TEÓRICO	11
REVIVAL	12
FOLKLORE URBANO	13
LA VOZ CANTADA	16
VIBRATO	16
NASALIDAD	17
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	18
DESARROLLO	20
TEMÁTICAS EN LA NARRATIVA	20
VOZ Y ESTILO	27
DEMIAN COMO REVIVALISTA	38
CONCLUSIONES	45
Bibliografía citada	50

INTRODUCCIÓN

“Oriundo de San Antonio y afincado en Valparaíso, Demian Rodríguez es el heredero natural de la música popular creada y cantada entre cerros y bares”. Con estas palabras se describe al cantautor Demian Rodríguez en su disco homónimo (2016), segundo álbum de su carrera. Este disco es un claro homenaje a la canción porteña, un viaje musical entre tangos, boleros, baladas, bachatas y sones, transportándonos con sus letras a la tragedia y la nostalgia del circuito de la antigua bohemia porteña.

Pedro Silva, nombre de pila del cantautor, se impregna de la cultura de los boleros, rancheras y rock, entre otros estilos escuchados en su infancia, periodo en el cual él mismo empezó a desarrollar su voz, cantando en eventos familiares (Cooperativa, 2016). Su interés por la música fue creciendo, forjando amistades con otras personalidades san antoninas como los hermanos Castillo (Chinoy y Kaskivano), relacionándose interpersonal y musicalmente, de suerte que los tres se inclinaron y se convirtieron en exponentes de un estilo de trova con tintes de rock. Esta amistad le abrió espacios en Valparaíso para poder empezar a vivir de sus canciones (García, s/f). Con el avance de su carrera, ya encantado por Valparaíso - su noche y por supuesto su música -, empezando a incluir repertorio de Jorge Farías en sus conciertos e intercalando estas canciones clásicas con su repertorio propio, finalmente dio el paso para aventurarse a crear su propio repertorio dentro de los estilos del folklore urbano.

El folklore urbano, tal como el concepto urbano refiere, es el folklore que se realiza en la ciudad. Este aparece como una expresión musical que se vincula con la migración campo-ciudad, donde las expresiones musicales campesinas se nutren con una sonoridad de ciudad. Esta de por sí presenta un carácter heterogéneo y de mixtura con una “sonósfera cosmopolita” (Olguín, 2011, p. 3), lo cual en el caso del folklore en la ciudad podría verse evidenciado en armonías más complejas y elementos musicales de otros géneros (Torres, 1985). Además de lo anterior, no podemos dejar de lado la influencia de la industria discográfica en la construcción de este concepto como la serie Folklore Urbano del sello EMI Odeón: una serie de discos de cueca chilenera, centrina, brava o urbana; fonogramas que marcaron pauta para las futuras generaciones que se desempeñaron y adoptaron esta sonoridad de la cueca (Olguín, 2011; Solís, 2011).

Demian, ya reconocido como cantautor, galardonado en los premios pulsar 2017 (El Matutino, 2017), se ha convertido en una figura representativa del entorno musical de Valparaíso, no solo sonoramente sino que también en su performance. Al analizar la propuesta musical de Demian Rodríguez, sugerimos interpretar esta como un rescate del imaginario de una bohemia olvidada, sin dejar de lado una actualización o un nuevo sentido respecto a este concepto, sintetizando algunos aspectos musicales de la escena musical de la bohemia.

BOHEMIA PORTEÑA

Para entender lo anteriormente mencionado, tenemos que sumergirnos en lo que significa aquella denominación que se le atribuye a Valparaíso como una ciudad bohemia, abarcando desde dónde nace el concepto y qué es lo que este ambiente, e incluso estilo de vida, implica.

Valparaíso y su condición de puerto aportan elementos que son parte de la identidad de la ciudad y, por ende, de sus habitantes. En buena parte del siglo XX, los puertos de cada nación eran el canal de exportación e importación más importante, por lo mismo, no es de extrañarse que las ciudades-puerto no recibieran solo productos, sino que diversas culturas, tecnologías y personas de otras latitudes, permitiendo que los ciudadanos conozcan y se rocen a diario con las nuevas tendencias del exterior. Esta conectividad trae con aún más fuerza la idea de una ciudad cosmopolita y modernizante, por lo que es muy atrayente para artistas e intelectuales, pero también trae consigo la ya clásica tensión con la tradición. Esta tensión nace desde una concepción de lo moderno y la tradición como opuestos entre sí. Por un lado, la naturaleza de la modernidad radicaría principalmente en el movimiento y el cambio, mientras que la tradición estaría ligada a la estabilidad (Owe Ronström, 2014), una estabilidad que también podemos entender como la mantención de aspectos culturales y costumbres, entre otras cosas. A pesar de dar cuenta de este contraste, Owe Ronström plantea que, de todas formas, estas dos dimensiones logran complementarse: “Cuando todo se pone en movimiento, [modernizar], la historia, la tradición y el patrimonio se convierten en [un] pasamanos para aferrarse” (2014, p. 55 traducción propia).

La denominación de *bohemia porteña* se consolida como tal a mediados del siglo XX, la cual se refiere, a grandes rasgos, a la cultura de bares y espacios de diversión popular. Estos

espacios de diversión como boites, bares, cabarets, quintas de recreo y peñas folclóricas, entre otros, son los lugares que nos ofrece el circuito porteño; estos lugares son, por supuesto, asociados a ciertos géneros musicales como la cueca, el tango, el vals peruano o criollo, el bolero, incluyendo rock and roll y mambos en los sectores más bailables.

Debemos considerar que esta proliferación de la vida nocturna y locales dedicados a la entretención están directamente ligados con la prosperidad económica del sector portuario (Aravena, 2011), por esto mismo no es de extrañar que la concentración de bares en aquella época se encontrara en el barrio puerto. Si bien se podría pensar que la noche de la ciudad estaba más bien enfocada al obrero del puerto y a su relación experiencial con este entorno, no podemos olvidar la personalidad del intelectual que también participaba de estos centros sociales. Sin embargo, la narrativa que predomina en el imaginario del barrio puerto es más bien centrada en el obrero o en este sujeto ligado a la cultura popular.

En la biografía de Lucy Briceño (Martínez, Oteiza, Huenchuñir, 2017), cantante y reconocida figura de los barrios de la ciudad, los autores hacen alusión a una de las características que haría especial la actividad nocturna, la cual alude a la relación entre personas de diferentes estratos sociales: “Los espacios de divertimento, como mencionamos más arriba, fueron verdaderos espacios públicos durante la Bohemia Porteña (...) hacemos referencia a un lugar donde las personas podían asistir indistintamente su condición socioeconómica (...) sin llegar a un punto de discriminación” (Martínez, et al. 2017, p. 40). A raíz de esto mismo podemos entrever la construcción de una identidad particular. Las interacciones de las diversidades que se rozan en estos lugares nutren a cada uno de los actores que participan de este intercambio de perspectivas, permitiéndole al obrero conocer la visión del intelectual o del extranjero, y estos mismos conocer la perspectiva y la realidad del trabajador portuario.

A pesar de estas interacciones, Andrés Celis en su investigación sobre escenas musicales en Valparaíso afirma que existía un distanciamiento geográfico entre actividades musicales y culturales entre los diferentes participantes de la bohemia porteña. Una parte de ellos se ubica en el barrio El Almendral, lugar donde se configura y desarrollan “bailes y canto relacionados con la memoria musical de la cueca y el tango porteño” (2018, p. 42). Mientras que, por otra parte, sobre el barrio puerto Celis establece que “podemos constatar los significados de una

cultura popular más brava y diversa en el sector” (2018, p. 41). Separados por sectores o juntos, de todas maneras, estos espacios dan cuenta de una gran diversidad.

La vida nocturna y su incidencia en la identidad de la ciudad conllevan la construcción de algunos relatos que nos pueden ayudar a caracterizar de mejor forma el entorno y los personajes que coexisten y se articulan en este espacio. Carlos Lastarria, en su libro *Barrio puerto de los orígenes a la bohemia en Valparaíso*, expone un recorrido histórico desde la fundación de Valparaíso hasta el auge y fin de la época dorada del barrio puerto o de “la cuadra” (nombre atribuido a este sector). Dentro de este repaso por la historia, el autor expresa una visión acerca de un tipo de cliente habitual de los boites: el “choro del puerto”, el cual es descrito como “ese tipo de personaje típico del sector, rudo y pendenciero, que acostumbra a ir a las cantinas y a los prostíbulos del Puerto. No era estrictamente un delincuente pero está al filo de la ley” (Lastarria, 2016, p.99).

Por otra parte, tras la aparición de las universidades en la ciudad, desde 1925 Valparaíso se convierte en un nuevo foco de vida universitaria y con ello, la llegada de un nuevo estrato o habitante a Valparaíso, consolida un nuevo espacio de producción intelectual y de vanguardia en la ciudad. Los estudiantes universitarios, por supuesto, empezarán a vincularse con otros sujetos de la ciudad, no solo a través de la vida nocturna, sino que también a través de juntas de vecinos y en los barrios periféricos, mezclándose con los habitantes ya consolidados (Celis, 2018).

Por otra parte, también tenemos que tomar en cuenta que en el sector del trabajo musical también existe una diversidad de figuras que desempeñaban esta actividad en la escena musical de la bohemia del puerto. En base a Lastarria podemos entender un poco lo que sucedía musicalmente en este entorno; este nos relata que:

Para los años 50’s, el rock and roll era el rey del puerto. Lo más popular era escuchar a Bill Halley y sus cometas (...) Boleros, tangos, mambos y otros ritmos melódicos se escuchaba en las boites del barrio (...) En los establecimientos más populares y para el público mayor se escuchaban ritmos más románticos, en las voces de Jorge Farías y Lucho Barrios, sin dejar de lado a tantos cantantes anónimos que, con sus guitarras,

recorrían los bares de noche, recibiendo a cambio de sus modestas actuaciones unas cuantas monedas y varios vasos de vino. (Lastarria, 2016, p.109)

Desde este extracto podemos desprender, tal como se mencionó con anterioridad, que en los distintos espacios bohemios se desarrollaron y ejecutaron distintos estilos musicales, lo que implicaba que distintos tipos de músicos llenaron la escena nocturna. Por ejemplo, no era extraño que *big bands* como la orquesta Huambaly se estuviese presentando previamente a algún *show* de vedettes; sin embargo, no podemos dejar de lado al cantante, cantor o cantautor que se presentaba, a veces improvisada o espontáneamente, acompañado de una guitarra y su voz. Un ejemplo de músico que desempeñaba este oficio es Jorge “Negro” Farías, sin duda un ícono para los artistas porteños, un personaje que hizo su vida en las noches de la ciudad, cantando boleros de bar en bar. Su impacto fue tal en la gente de la ciudad puerto y, más específicamente en el barrio puerto, que en el año 2008 se instala una estatua del cantante en la icónica plaza Echaurren (La Estrella de Valparaíso, Nuñez, 2008).

A pesar de la fuerza, energía y, por qué no decirlo, dinero puesto en la vida nocturna de Valparaíso, esta no pudo soportar los azotes de la despiadada dictadura de Augusto Pinochet: con el toque de queda decretado, la bohemia porteña, bajo algunas visiones, desaparece. Los trabajadores de las noches tuvieron que adaptarse, muchos lugares dedicados al entretenimiento tuvieron que mutar para desempeñarse como restaurantes. Los músicos siguieron tocando, sin embargo, ahora solo en circuitos cerrados, tocando en bares y restaurantes, para posteriormente mantenerse dentro de los lugares al comenzar el toque de queda, “los mismos cultores abren lugares privados para poder disfrutar y armar fiesta pero dirigida a ellos mismos y sus familiares cercanos” (Martínez, et al. 2017, p.41).

Al llegar el golpe militar, la tiranía se hizo presente. Se hizo habitual la persecución política, la censura y el exilio, persecuciones que por supuesto no dejaron exentas a músicos. Debido a medidas como el toque de queda, algunos autores podrían llegar a pensar que la bohemia porteña terminó con el golpe de estado, y posterior dictadura, puesto que este es el momento específico donde todos los elementos aquí descritos, los cuales propiciaron este entorno o forma de vida que llamamos bohemia porteña (trabajo portuario, diversidad de público y prosperidad económica de la ciudad, entre otras cosas), dejaron de existir, por lo que esta se consideraría como parte de un momento histórico específico (Celis, 2018). También

podríamos considerar que durante los años de dictadura esta escena no fue eliminada, pero sí fue “mal herida” (Martínez, et al, 2017). Sea cual sea la visión, no podemos negar que existió un quiebre en la esencia de la vida nocturna del Puerto.

Finalmente, un último acontecimiento que presenta una repercusión hasta nuestros días en la forma de vivir la ciudad de Valparaíso empieza a finales de los años noventa, cuando se empieza a tramitar la postulación del “casco histórico” de la ciudad como sitio de patrimonio mundial por la UNESCO, título que se adjudicó el año 2003.

Tanto la postulación antes mencionada como la modernización del puerto provocaron un cambio en la actividad económica de los habitantes. La modernización trajo consigo la reducción del contingente en el puerto. El uso de grúas, por ejemplo, eliminó o redujo significativamente oficios realizados antiguamente, además de la reducción de tripulantes en los barcos y llegada de marinos extranjeros (Lastarria, 2016). El camino que tomó la actividad económica posterior a esto, cambió a un formato en donde “el trabajo humano asalariado tiene cada vez menor cabida, [adquiriendo] protagonismo el campo de los servicios y el comercio de intangibles” (Aravena, 2011, s/p).

Causa particular interés para Pablo Aravena, doctor en estudios latinoamericanos y docente de la Universidad de Valparaíso, el comercio de intangibles, es decir, el comercio de productos como “sensaciones” o “aventuras”, a través de las cuales los turistas buscan hacerse partícipes de la mítica bohemia de Valparaíso. Por lo mismo, esto hace pensar al autor si es que lo que hoy en día se conoce o se define como bohemia porteña tiene alguna relación con la antigua, ya que el querer encapsular la experiencia de la ciudad puerto, vacía la esencia de esta como consecuencia, dejando de lado características que la distinguían, entrando en una lógica de “mercancía cultural” (Aravena, 2011).

La antigua bohemia era ubicada en el barrio puerto, sin embargo, posterior al régimen militar la actividad nocturna se desplaza a la zona de subida Ecuador y la calle Cumming. Allí se genera un espacio que podría ser entendido como un sector que emulaba el antiguo conglomerado de bares en el barrio puerto, por lo que se podría pensar como el “renacer” de la bohemia de Valparaíso, no obstante “lo que acontece en subida Ecuador tendrá como fin la entretención específicamente juvenil, a diferencia de la integración y mezcla de público

que caracterizaron la conformación histórica de la bohemia en el puerto” (Celis 2018, p.57). En otras palabras, siguiendo a Celis, la diversidad es disipada, por lo que parte de la esencia principal desaparece. Además de esto existe una inundación y constante expansión o mudanzas de los espacios de cultura y entretenimiento “lo que conlleva también la dificultad de relacionar el sentido de estos locales con la construcción de identidades en torno a ellos” (2016, p.58). Estas ideas son complementadas por Pablo Aravena al comentar que anteriormente el “lugar” entraba dentro de una categoría antropológica, creando identidad alrededor de ciertos espacios públicos y experienciales, elemento que se pierde al tener esta intención de replicar la bohemia con fines netamente comerciales (2011), a pesar de que más adelante veremos que Demian se desmarca o retrata la bohemia porteña desde un punto de vista diferente.

Dentro de este contexto histórico y social es que aparece la figura de Demian Rodríguez. El músico llega a Valparaíso a impregnarse de la noche porteña y “se enamora” de esta. Podemos suponer que para este cantautor la música de boleros no es nada nuevo, él mismo ha hecho hincapié en esto en algunas entrevistas en programas de radio como Radionauta y Dulce patria de radio Bío bio, pero en Valparaíso llegó a vivir el bolero, a vivir la bohemia y ser parte de ella, no solo reejecutando música del puerto de antaño, sino que actualizando y materializando él mismo el sentir popular en sus propias creaciones musicales. Con ellas ha demostrado ser una personalidad representativa de una bohemia porteña “auténtica”, un concepto que será abordado más adelante desde una perspectiva de legitimación, a través de la visión de Christian Spencer (2017). ¿En qué medida los aspectos del carácter vocal y musical de Demian Rodríguez actualizan y homenajean la bohemia porteña?

MARCO TEÓRICO

Revisando los aspectos presentes en la voz y la música del cantautor, nos hemos encontrado con ciertos conceptos que tomarán un carácter fundamental en la ubicación de Demian Rodríguez dentro de la actualización y homenaje a la bohemia porteña. Estos van desde el concepto de *revival*, pasando por el folklore urbano hasta llegar a los elementos específicos de la voz y lo musical, que presentan características propias de la bohemia porteña. Tras el quiebre de la bohemia expuesto anteriormente, la aparente vuelta de esta llegó con un carácter

de *revival* en la ejecución de los géneros representativos de la ciudad. Dentro de la misma línea, el estilo vocal y musical incorporó elementos de los antiguos cultores de la bohemia, tales como el vibrato y la nasalidad, aspectos que, si bien se pueden rastrear desde los primeros trabajos registrados de Demian, en el disco que aquí abordamos se hacen más evidentes y llamativos, cobrando otro valor.

REVIVAL

La traducción literal al español del concepto *revival* puede ser avivamiento o renacer, que es efectivamente lo que un *revival* musical hace. Este concepto en la musicología es comúnmente asociado al estudio de la música folklórica, pero a pesar de esta tendencia los factores que involucran un proceso de *revival* no son restrictivos de ser aplicados a géneros musicales que generaron una cultura y una identidad alrededor de éstos.

Tamara Livingston en su texto “Music Revivals: Towards a General Theory” intenta encontrar aspectos generales en este tipo de fenómenos. La definición de *music revivals* que nos entrega Livingston determina que estos son “movimientos sociales que se esfuerzan por ‘restaurar’ un sistema musical que se cree está desapareciendo o completamente relegado al pasado en beneficio de la sociedad contemporánea” (1999, p.66, traducción propia). De esta forma, para que empiece este movimiento social es necesaria la presencia de “agentes del revival” o “revivalistas”. Estas personas se transforman en “revivalistas” al momento de darse cuenta de la desaparición o puesta en peligro de una cultura musical.

La autora describe algunos aspectos o “ingredientes”, como ella plantea, que nos permiten identificar un proceso de *revival*, aunque cabe mencionar que Livingston recalca que estos aspectos no son estrictos y que no necesariamente un movimiento debe contenerlos todos para considerarse como tal. En primer lugar, se presenta un número reducido de personas que inicia este proceso. Estos pueden poseer diversas razones, como el reconocimiento de un grupo relegado o simple curiosidad intelectual. En segundo lugar, las fuentes (ya sean grabaciones, partituras, entre otras) son elementos utilizados para intentar imitar fielmente el estilo que se busca “revivir”. A pesar de esto, existe una actualización de parte de los revivalistas, manteniendo los datos recopilados como esencia, pero creando nuevos códigos estéticos, aportando elementos propios y/o de otras músicas, lo cual es llamado por

Rosenberg como “transformando la tradición” (1993, citado en Livingston, 1999). Las siguientes características tienen que ver con la creación de un circuito y un comercio de esta música, inicialmente con la creación de una base importante de seguidores o de una comunidad, organizando festivales, competencias y espacios de intercambio de conocimientos respecto al género o estilo, hasta finalmente el apoyo de empresas de comercialización. Finalmente, como propósito general de un movimiento *revival*, este aparece como “oposición a los aspectos de la corriente cultural dominante contemporánea, se alinea con un linaje histórico particular y ofrece una alternativa cultural en la cual la legitimidad se basa en la autenticidad y la fidelidad histórica” (Livingstone, 1999. p.66, traducción propia).

Por medio de este concepto podemos nuevamente apreciar desde una perspectiva de rescate musical la tensión de modernidad versus tradición, el reconocimiento de una cultura que queda fuera del discurso oficial, que podemos asociar con las culturas étnicas e incluso populares, las cuales han sido marginadas con el avance de la modernidad.

FOLKLORE URBANO

El Puerto siempre ha presentado una amplia diversidad de géneros y estilos en los diferentes espacios culturales, suficientes como para abarcar la gran variedad de espacios de recreación como quintas de recreo, peñas, bares, boites, cabarets, etc. Los ritmos que nos convocan son, por supuesto, los que involucran o acompañaban la noche de la bohemia porteña. Dentro de los que quedaron en el inconsciente colectivo, están el vals peruano, el tango y el bolero. Podríamos decir que Cuba y México aportaron gran parte de lo que permeó la escena musical de la bohemia a mediados del siglo XX debido a su exposición mediática, elemento que veremos a continuación (González, 2000).

Para poder mirar con perspectiva la llegada de estos ritmos debemos considerar que para la década de 1950 la radio ya estaba instaurada y era parte de la vida cotidiana de la sociedad chilena. Esto mismo en conjunto con el cine y el disco propició la llegada de nuevas músicas a nuestro país a través de la ya consolidada industria musical moderna, definiendo así “la naturaleza mediática, modernizante y multinacional de la cultura popular de masas” (González, 2003, p. 206).

Marco Chandía al describir la cosmovisión que le atribuye a la cultura popular de la antes descrita tensión entre lo moderno y lo tradicional, nos dice que ésta es “un modo de ver y sentir el mundo con cierto apego a las tradiciones, pero en una tensión permanente frente al pasado arcaizante como al influjo moderno” (2013, p.19). De todas maneras, este conflicto forma parte de una identidad propia del Puerto, elemento llevado al plano musical que podríamos asociar con la ejecución de géneros mediatizados globalmente como es el rock, en contraste con la ejecución de cuecas y tonadas que, de todas formas, podían encontrarse en espacios cercanos. Mientras tanto, podríamos decir que el resto de los géneros o ritmos más usados anteriormente mencionados (valeses, tango, etc.), forman parte de una especie de zona intermedia debido a que, si bien su escucha y ejecución es consecuencia de su mediatización, también posee una cercanía reconocible por su pertenencia al folklore latinoamericano.

Por otro lado, si bien se enfatiza en la diversidad de estilos que eran escuchados, debemos de todas formas considerar que “al comienzo de la década de 1950 el bolero ya estaba establecido como el género de música popular romántica latinoamericana con mayor presencia en el continente” (Party, 2012, p.227), lo que sin duda se hacía notar con el gran éxito de cantantes como Lucho Gatica, el chileno radicado en México que se hizo de una gran carrera musical principalmente como bolerista.

Temáticamente, Party nos describe que “el bolero en los cincuenta tiende a enfocarse en la pareja como unidad discursiva, particularmente en el quiebre de la relación amorosa y en el sufrimiento producido por la separación” (2012, p. 228). Complementando, la periodista musical Marisol García nos menciona el carácter elegante, manteniendo “cauces adecuados”, abocados a un acuerdo social que juzga con dureza el desborde emocional, en especial siendo cantantes hombres (García, 2017, p.12). Con esta descripción nos damos cuenta de que, si bien musicalmente los ritmos son claramente utilizados, hay muchos aspectos que se aprecian en los cantantes y grupos porteños que no coinciden con referentes como Lucho Gatica. Los grupos eran más reducidos, a diferencia de las grandes orquestas que acompañaban al

cantante Gatica, tomando convenientemente como referencia la conformación del grupo Los Panchos, además de no contar con presupuesto para una orquesta.

Los artistas chilenos de las noches bohemias y de radios locales estaban ligados generalmente a lo que llamamos *canción cebolla*. Las características generales de este tipo de música radican principalmente en su romanticismo, su desborde de sentimentalismo, nostalgia y melodrama. Las temáticas principales abordan el sufrimiento por desamor, mostrándose débil y derrotado, recurriendo a la cursilería. Al hablar de exponentes clasificados como *cebolleros* nos encontramos con cantantes como Lucho Barrios y Jorge Farías, dos cantantes de gran renombre en Valparaíso.

Mención especial en este contexto merece un predecesor del bolero: la balada (Party, 2009). Este género gana terreno en toda Latinoamérica, siendo una versión en español del pop en inglés (Party, 2009). El estilo fue adoptado por artistas que tenían una cercanía, ejecutaron o provenían del bolero como los Ángeles Negros, banda catalogada dentro del bolero eléctrico o psicodélico (García, 2017). La forma de cantar en varios mantiene cierto carácter formal, elegante o imitando lo académico, sin embargo, otros cambiaron su sonoridad cantando más “destemplado” y punzante (García, 2017).

En el caso de la presente investigación, la utilización y desarrollo de estos géneros se hace presente en las composiciones del disco a analizar, géneros o ritmos que se volvieron parte de la banda sonora de la ciudad de Valparaíso. Además, pretendemos entender un declive en la interpretación mediática de estos estilos, por lo que podríamos considerar a Demian Rodríguez como *revivalista*. Tanto los aspectos estilísticos como técnicos van situando a Demian Rodríguez dentro de la bohemia. Sin embargo, es necesario mencionar que la voz dentro de la bohemia en sí tiene un carácter muy protagónico, por lo que se hace imperante realizar un arduo análisis vocal, considerando sus variadas características, técnicas y posibilidades. Creemos que Demian Rodríguez tiene un estilo vocal bastante único. Cabe recordar que uno de los principales objetivos de esta investigación consiste en situar a Demian dentro de la bohemia porteña a través de la voz, por lo que este aspecto tomará un importante protagonismo a lo largo de esta tesis.

LA VOZ CANTADA

La voz humana es muchas cosas, entre ellas, un instrumento. Y al igual que cualquier otro, requiere de diversas técnicas para generar diferentes tipos de sonidos. En términos generales, las características técnicas más importantes para todo tipo de estilo es el trabajo de una adecuada respiración, la cual cumple un rol fundamental en el fraseo musical. Por otra parte, existen diversos resonadores, los cuales van desde el pecho hasta la cabeza, pudiendo enfocar el sonido en la nariz, los pómulos o la boca, entre otros. Estos resonadores funcionan dependiendo de la colocación de la lengua y el sonido que emana, influyendo directamente en la calidad del sonido final. Es decir, que el resonador define en buena parte el estilo. La voz cantada se asocia a diversas técnicas, tales como el vibrato, la nasalidad, el gruñido (*growling*), el golpe de glotis, entre otros (Pinghriac, 2011). En esta investigación nos enfocaremos en analizar principalmente los fraseos, el vibrato y el sonido nasalizado.

VIBRATO

Greta Moens-Haenen define vibrato como una “fluctuación regular de la altura o intensidad (o ambas), en una velocidad y cantidad propia de cada cantante” (Moens-Haenen, 2001, p.1, traducción propia). Este no es considerado como un ornamento, sino como una forma compleja de trino que permanece de manera constante en la voz, la cual se puede ir modificando dependiendo de la técnica vocal utilizada, llevando el nombre de vibrato debido a que sonoramente se asemeja a una vibración. Dependiendo del estilo de la música que se está interpretando, influye la cantidad, técnica, manera y presencia del vibrato, requiriendo del cantante cierto dominio estilístico. Por ejemplo, Marco Antonio Guzmán, en su artículo “Entrenamiento del vibrato en cantantes” (2011) plantea que el vibrato en los cantantes de ópera es un requerimiento básico, siendo necesaria su presencia constante y pareja a lo largo de toda la interpretación, exigiendo un vibrato fuerte y controlado, puesto que la regularidad y estabilidad es sinónimo de una voz con mayor calidad, porque es un reflejo de la habilidad del cantante; sin embargo, en otros estilos musicales como en la música pop o el jazz, el vibrato se utiliza como un acompañamiento natural de la voz al cantar, utilizándolo como un recurso de intencionalidad, pero menos presente y dependiendo del intérprete, debido a que no es necesario ni obligatorio utilizarlo en cada estilo.

Hay diferentes maneras de utilizar el vibrato. Existe el “vibrato controlado”, el cual requiere un mayor conocimiento de la técnica y que consiste en una presencia constante, manteniendo una fluctuación afinada e igual en todo momento. Este tipo de vibrato es generalmente utilizado en cantantes de ópera. Por otra parte, según Berry Kernfeld (2002), existe un vibrato natural o “vibrato terminal”, el cual es introducido a lo largo de una nota sostenida. Es decir, cuando una nota se mantiene, gradualmente comienza a desarrollarse una oscilación más cercana al final, en donde esta oscilación comienza a ser cada vez más rápida. Este efecto generalmente ocurre al final de una frase, puesto que se utiliza de una manera mucho más natural y relajada. Es importante destacar que el vibrato es una cualidad natural de la voz, ya que, tal como lo dicen Pedro Claros y Marcel Gorgori, “Una voz con vibrato es una voz sana y bien coordinada” (2016, p. 76), por lo que también existe un vibrato excesivo e involuntario, el cual es considerado como un defecto vocal, puesto que se considera que el cantante no tiene control sobre su voz.

NASALIDAD

La nasalidad refiere a un tipo de sonido vocal que se produce al cantar enfocando el flujo de aire y resonancia por la nariz, siendo un sonido colocado de manera extremadamente frontal. Este sonido propio y diferente es generalmente considerado dentro del bel canto, entendido aquí como el “[conjunto de] técnicas vocales consensuadas (...), proveniente de la música docta occidental” (Sperry y Goetze, 2014, p.62), como un defecto. Más allá de un simple tipo de sonido, este consiste no sólo en una colocación en términos de resonancia, sino que requiere diversas técnicas (al igual que el vibrato) para su utilización. En términos de colocación, consiste en ubicar la manera de traspasar el sonido a través de la nariz, tal como ocurre cuando pronunciamos la letra /m/, pero aplicando ese color de igual manera al resto de las consonantes y vocales. Dependiendo de la cantidad de flujo de aire que se envía a través de la nariz y de la apertura del sonido en sí, se produce el nivel de sonido nasal que se va a transmitir al oyente. La nasalidad también requiere diversas técnicas al ser utilizado de manera constante, como una adecuada colocación del paladar blando. Debido a esto mismo, este resonador puede ser utilizado como un recurso. Debido a que el sonido proviene principalmente de la nariz, tal como dicen Frederick Brixey y B. Mayne en la revista *The Musical Times*, ya que la nariz contiene el resonador más grande de nuestro cuerpo, es que al utilizar esta colocación en resonancia se obtiene un sonido característico y diferente. Por

otra parte, Stephanie Vander Wel (2012, p.228) analiza vocalmente a cantantes *country* y plantea cómo algunos de estos cantantes utilizan la nasalidad de forma notoria al cantar alturas más agudas. Dentro de la misma línea, Laura Jordán, en su tesis doctoral sobre la voz en la cueca, cita a Lincoln Holmes (1935), quien plantea que no es extraño que la nasalidad esté relacionada con la altura, puesto que la “construcción de la laringe generalmente eleva el tono, y el nivel de éste es responsable en parte de los tipos marcados de la nasalidad” (citado en Jordán, 2016, p.113, traducción propia), considerando que la elevación de la laringe sucede cuando se cantan alturas más agudas. Por lo tanto, podemos inferir que uno de los recursos del canto nasalizado, debido a su gran capacidad de resonancia, es la posibilidad de cantar en volúmenes más fuertes y cantar de manera limpia notas agudas en afinación sin escatimar en proyección.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Esta investigación tiene como corpus principal de análisis el fonograma *Demian Rodríguez*. Este disco fue lanzado en el año 2016, contiene diez tracks que utilizan diversos ritmos, con una marcada tendencia hacia el bolero en cinco de estos tracks.

Debemos entender que se apunta a un análisis de un conjunto de canciones populares, entendiendo el concepto de canción popular, en palabras de Juan Pablo González, como un “racimo de textos” (2009, p. 205), en donde cada canción posee una multiplicidad de elementos que escapan de lo estrictamente musical-sonoro, dando la posibilidad de una variedad de formas de abordar el análisis. Por lo mismo, a la hora de realizar este análisis cobra gran importancia el diálogo intertextual entre los textos que convergen, por lo que se intentará que aspectos sonoros, sociales, performativos y discursivos se vean interconectados.

Para el análisis musical se formuló una plantilla a ser aplicada por ambos investigadores de manera individual al escuchar la música, para luego, en un segundo paso, proceder a compararla (paso que será explicado posteriormente). La plantilla creada para analizar este disco se enfoca en diversos rasgos a ser descritos para cada canción. Es decir, que cada canción se analizó de manera individual. En esta plantilla examinamos: (1) Vibrato; (2) Giros

melódicos; (3) Instrumentación y marcadores estéticos; (4) Temática de la canción; y (5) Aspectos vocales llamativos.

En segundo lugar, el análisis consistió en un enfoque comparativo, partiendo por la búsqueda de artistas similares a Demian, como Jorge Farías, Juanin Navarro y el Bloque Depresivo. Partiendo de la base de que todos ellos forman parte o dialogan con la bohemia porteña, se procedió a escuchar su música y seleccionar algunas de sus canciones similares en temáticas y ritmo (por ejemplo, que ambos sean boleros o que ambos tengan como temática la pérdida de un amor) a las existentes en el disco *Demian Rodríguez*, para luego hacer una escucha analítica de una canción del cantautor y una canción de otro artista, intercalándolas e implementando una planilla de análisis formulada para una escucha activa pensada en este escenario.

Luego, el siguiente paso consistió en realizar una segunda escucha activa y analítica del disco homónimo del cantautor, considerando todos los aspectos encontrados anteriormente y enfocándose en un análisis general del disco, buscando aspectos en común y una narrativa general en el fonograma. Estos análisis, principalmente comparativos, nos permitieron encontrar tanto aspectos musicales como extra musicales presentes en Demian, que son característicos de la bohemia de Valparaíso, sistematizando ámbitos como el armónico y el vibrato, según se detallará más adelante.

Además, se ha realizado una recopilación de diversos tipos de fuentes escritas y orales, entre ellas variadas entrevistas realizadas por otros al cantautor, las cuales sitúan a Demian Rodríguez dentro de la bohemia porteña. Son consideradas también variadas fuentes historiográficas para poder posicionar un contexto cultural y social de la ciudad hoy en día, en contraposición con la ciudad de Valparaíso de mediados del siglo XX; de esta forma se aborda la pertinencia del concepto de *revival* dentro del disco y del artista. Los contenidos textuales y performáticos fueron analizados buscando elementos comunes con la bohemia porteña, y también elementos de renovación, tomando en cuenta la tendencia de los géneros musicales acá desarrollados a tener una clara línea de narración de una historia en la lírica de sus canciones.

DESARROLLO¹

TEMÁTICAS EN LA NARRATIVA

En el disco *Demian Rodríguez* encontramos variados aspectos que hacen alusión a elementos de la antigua bohemia porteña y a la canción *cebolla* (dos elementos que, por cierto, se encuentran relacionados entre sí). En la presente sección nos detendremos en elementos como el arte visual presente en el fonograma y la narrativa del disco, demostrando mediante nuestra interpretación que este se inserta dentro de la bohemia porteña.

El concepto de *cebolla* o *cebollero* no es ajeno para el público chileno de mediados del siglo pasado, como discutimos en una sección precedente; a este mismo término o música también le podemos atribuir el concepto “corta venas”, que es la clasificación que se le da en Colombia al bolero o músicas románticas que cumplen con condiciones similares a *la canción cebolla* (García, 2017). A través de la iconografía veremos cómo el logo de Demian hace alusión directa a este concepto.

La iconografía es considerada una herramienta metodológica, la cual se ocupa “del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky, 2001, p. 13, citado en Roubina, 2010, p. 1). El análisis iconográfico en su uso musicológico, como mencionan Howard Brown y Joan Lascelle, “recurre a las artes plásticas en busca de testimonios referentes a la estética y las prácticas musicales y se esmera en desvelar el contenido de la narrativa visual desde esta perspectiva muy particular” citado en Roubina, 2010, p. 1). Por esta cualidad nos parece pertinente utilizar el análisis iconográfico para insertar a través del arte plástico, los símbolos parte el disco y la figura de Demian Rodríguez, dentro de la antigua bohemia y la música cebolla o “corta venas”.

En las siguientes figuras podemos ver, en la izquierda, el logo de Demian Rodríguez utilizado tanto en sus discos como en los afiches promocionales de conciertos; mientras que a la derecha podemos ver el de la banda Macha y el Bloque Depresivo, la cual ha sido escogida

¹ Todas las canciones aquí analizadas se encuentran en la siguiente playlist de youtube que también se encontrará al final de la bibliografía:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKESDmINGYaMICAYZ5WftLp6L5mXUXLI1>

para la siguiente comparación debido a que presenta elementos musicales y repertorios similares con Demian. En particular, podemos encontrar ciertos repertorios en común, tales como sendas versiones del bolero “El Gran tirano” de Jorge Farías, el cual es parte del disco del Bloque Depresivo y que, si bien no es parte del repertorio grabado de Demian Rodríguez, sí es parte de su repertorio habitual en sus conciertos.



Figura 1. Logos de Demian Rodríguez y El Bloque Depresivo

En ambas imágenes podemos ver un objeto punzante. En las íes de Demian, estas se ven reemplazadas por la imagen de un cuchillo. Por otra parte, el logo del Bloque Depresivo se encuentra dentro de una hoja de afeitar, convencionalmente asociada a la acción de cortarse las venas. Podemos inferir que el cuchillo de Demian podría ser utilizado para el mismo fin que el objeto del Bloque Depresivo. Debido a esto, además de existir una cercanía en términos de las temáticas de desamor y fatalidad en sus letras, si unimos las temáticas con las iconografías, no nos parece coincidencia que ambos artistas hagan una referencia a elementos filosos que podrían ser usados para auto flagelarse o inducirse dolor, con una alusión directa a lo que se conoce como música “corta venas”, para caracterizar un tipo de música que expresa gran dramatismo, apareciendo como una referencia intencional de parte de los mismos artistas dentro del género.



Figura 2. Daniel Codocedo: Obra "Sobremesa" (caratula disco Demian Rodríguez) y Caratula "20 grandes éxitos" de Jorge Farías.

Por otra parte, la portada del disco *Demian Rodríguez* presenta ciertas similitudes con el trabajo iconográfico del disco *20 Grandes éxitos* (1996) de Jorge "Negro" Farías. Si bien a simple vista las historias que se presentan carecen de concordancia, al mirar más de cerca entendemos los parecidos y lo mucho que se acercan sus temáticas, puesto que ambas carátulas son parte característica de un mismo entorno: bares y quintas de recreo, centros de reunión típicos de Valparaíso.

Al poner atención a la portada de *Demian Rodríguez* encontramos muchos simbolismos o pequeños guiños a la antigua bohemia del puerto. En primer lugar, la estética del dibujo muestra en ambos casos una iconografía figurativa simplificada, con un dejo de estilo popular simple², elemento que también se aprecia en el arte de Gonzalo Ilabaca, pintor y artista que ha retratado la bohemia porteña. Por otra parte, encontramos distintos personajes que entre sí plasman una actividad habitual en la época dorada de Valparaíso, elemento que se ve claramente al identificar el lugar en donde están ubicados estos personajes, debido a que nos transportan a estas quintas de recreo mencionadas anteriormente o lugares similares a lo que representa hoy en día locales como La isla de la fantasía. En la portada del disco *20 Grandes éxitos*, esta característica la vemos claramente en la imagen al prestar atención a los gorros colgados en el sector superior izquierdo y banderas del Santiago Wanderers, equipo de fútbol representante de la ciudad de Valparaíso. Estos detalles nos permiten ubicarnos en un bar

² María Paz Lira (artista visual y magister en historia del arte), comunicación personal, 10 de junio de 2020.

representativo de la ciudad puerto: el Liberty. Estas portadas sin duda tienen como objetivo situarnos y transportarnos a estos espacios donde se vive la música que escucharemos en estos fonogramas.

A continuación, adentrándonos en el análisis fonográfico del artista Demian Rodríguez, nos enfocaremos, en primera instancia, en las letras de las canciones dentro del disco y las historias que estas cuentan, las cuales hablan en aspectos generales sobre situaciones que ocurren dentro del imaginario de lo que representa el puerto de Valparaíso. Allí, Demian Rodríguez se inserta a sí mismo como parte de la historia que narra, dando a entender que podrían ser parte de experiencias vividas por el cantautor (y así descargó aquel arma/ contra el bendito cabrón/ *mientras yo seguía cantando*) y (*Gastándome el alma de bar en bar/ Y al concluir la jornada en el último trago/ Me eché a llorar/ Y en el acto comencé esta canción*) (énfasis en las cursivas propio). Las temáticas de las canciones nos siguen ubicando en la bohemia porteña y la representación de la cultura popular.

Marisol García, apoyada en Anna M. Fernández Poncela, alude a que “los dos arquetipos femeninos que más se repiten en los versos del romanticismo [son]: la madre y la amante (...) ambos arquetipos simbolizan el amor perdido” (2017, p.110). Para apreciar esto revisaremos brevemente las canciones “Mañana” y “Si cruzas la puerta”, que representan claramente lo descrito.

“Mañana” es la canción que abre el disco, canción que aborda el constante esfuerzo y trabajo de su madre, dejando entrever un carácter triste hacia este trabajo que aleja a la madre del infante (*Cómo quisiera verte lejos/ De esas horas / Que devoran tu nobleza madre mía*); este mismo tono de fatalidad, que recordemos que es característica de la *canción cebolla*, lo podemos encontrar en el bolero “Flores para mi madre”, interpretado por Luis Alberto Martínez (*Hoy debo de lamentarme/ Murió mi madre/ ¡Ay de mí...!*), este considerado por Marisol García como uno de los cantantes *cebolleros* de renombre en su época.

Por otra parte, la canción “Si cruzas la puerta” lleva el mismo toque de fatalidad, sin embargo, esta vez no es relacionado con la madre sino que enfocado en una desilusión amorosa, pidiéndole a la mujer que cuando se marche, se “lleve sus besos, sus ganas, sus alas y el destino”, demostrando que una vez que ella se marche a él no le quedará nada (Antes que

cruces la puerta llévate mis besos/ para combatir el virus de la infelicidad [...] llévate mis alas/ que el cielo pierda el sentido si no estás aquí). Es común dentro del género encontrar música “corta venas” refiriéndose a desilusiones amorosas, temática que también podemos encontrar dentro de una de las canciones más conocidas de Jorge “Negro” Farías, “No te perdono más”, en donde desarrolla el perdón tras el quiebre de una relación (Vivir así como hasta ayer era la muerte/ vivir así enloquecido por quererte/ [...] cuánto tributo de lágrimas pagaba/ [...] es amar sin la esperanza de ser feliz/ no te perdono más/ te grita mi conciencia).

Dentro de esta temática, el mismo Demian reconoce inspirarse del fracaso, “El fracaso. El bolero mío es el fracaso. Mis benditos fracasos. Es como la orquesta del fracaso. (...) Lo vivo desde donde se hacen las canciones, que son del pueblo. Vivo y sé de qué se trata una canción. Para hacer un bolero hay que vivir como bolero, yo soy súper dramático” (La Juguera Magazine, 2018). Esta respuesta en aquella entrevista declara uno de los principios que rigen a la *canción cebolla*. Los cantantes que son catalogados como cebolleros son artistas provenientes de sectores populares, ellos mismos se ponen junto al pueblo como pares y con sus canciones buscan expresar los pesares de la clase trabajadora (García, 2017). Esta cercanía de los cantantes con el público también es apreciable en Demian, pues es común que después de sus conciertos o una simple noche cualquiera en Valparaíso se le pueda ver pasar hablando con la gente, sentado en una mesa en el famoso Liberty, tal como lo hizo en su momento el “Negro” Farías y el “Mariposa” de Los Chuchos, entre otros. El cantautor demuestra tener esta cercanía y costumbres similares a sus predecesores y referentes.

Tomando en cuenta que el entorno que Demian busca retratar en este disco corresponde a las culturas populares, debemos entender que alude a los sectores marginados por el discurso oficial o la cultura hegemónica. Esta cultura se construye en base a algunos aspectos que se pueden resumir en satisfacción de los placeres y búsqueda de la libertad, la importancia de lo comunitario; su centro vital se constituye por el desborde y lo inesperado, su sabiduría nace desde la experiencia, su historia se crea por un cúmulo de particularidades, “la clave para entender la cultura popular está en la comunidad” (Chandía, 2013). En términos más amplios, Mauricio Rubio describe lo popular como “los usos y costumbres de la gente perteneciente al mundo sin privilegios, la gente corriente, la mayoría y/o, en nuestro tiempo,

la ‘masa’” (2011, p.180). Debemos recordar que esta cultura popular es la que impregna la bohemia porteña.

Demian Rodríguez se considera a sí mismo un “cuentacuentos” (La Juguera Magazine, 2018) construyendo en cada una de sus canciones pequeñas historias. El cantautor narra a lo largo del disco los pesares del entorno popular, no solo en el aspecto romántico (“Si cruzas la puerta”), o la madre que debe trabajar incansablemente (“Mañana”), sino que también es posible apreciar una alusión a “personajes” pertenecientes a la bohemia del puerto. Por ejemplo, los cabarets y la prostitución son un aspecto representativo de la vida nocturna en lo que fue la ciudad de Valparaíso a mediados del siglo pasado. “Alejandra Vargas” retrata metafóricamente la historia de una trabajadora sexual.

En la esquina de un bar
Se desabotona el alma
La más joven de las Vargas
Por los besos de la necesidad
(...)
Y así entran y salen las naves
Por el puerto de Alejandra
La más joven de las Vargas
Mal y tarde se entregó

El ámbito delictivo por las carencias existentes en los sectores pobres no es nuevo ni tampoco exclusivo del Puerto, sin embargo, Carlos Lastarria con la descripción de la figura *choro del puerto*³ y con escritores como Manuel Rojas en su novela *Hijo de ladrón*, reconoce y plasma el bajo mundo del puerto (Lastarria, 2016, p. 151). Este mismo contexto es expuesto en la

³ Ver definición en página 6

canción “La oración de la noche” (track n°9) de Demian, en donde retrata la pobreza, la violencia y el delito, reconociendo esto como parte de la vida nocturna.

Voy por la redención que me dicta la calle

Y el pan de cada día que me ofrece el delito

Tengo la voluntad de ser todo un maldito

Hoy brindo con la sangre que brota del piso.

Cabe destacar que, al final de esta canción se puede escuchar ruido ambiental (3:40), o más bien un *sample*, posiblemente de un bar, superponiéndose con los instrumentos, en donde el piano cobra mayor protagonismo evocando un estilo de ejecución similar al piano de cantina, ubicando la canción en una espacialidad que incita al oyente a creer que se encuentra dentro de un bar. Algo similar sucede con el texto del tango “Falsa teoría”, cuya letra también nos permite ubicarnos en un entorno específico en la ciudad de Valparaíso: al cabrón/ *de la subida Ecuador/* le quedan muy pocas/ vidas de gato. Acá nos podríamos aventurar a pensar que la idea de ubicarnos en la “subida Ecuador”, el actual centro del “carrete” porteño, está realizando un símil con el conglomerado de bares de la antigua bohemia en el barrio puerto. A pesar de esto, no debemos olvidar que estos dos sectores cuentan con elementos de base que hacen que no sean lo mismo, como dijimos más arriba⁴.

Ya hemos expuesto canciones que hablan sobre el amor materno, el desamor romántico, la pobreza y violencia y el “carrete” de los bares. Adicionalmente, el cantautor se da el espacio para cantarle al puerto de Valparaíso, con la canción “Virgen del puerto”. En estos versos personifica a la ciudad y le canta a esta, al igual que en la que se convirtió en himno del puerto “La joya del Pacífico”, dando la impresión de ser un testimonio o una declaración de amor a la ciudad que lo acogió y nutrió.

Pero llévate, toda mi historia con tu llanto

⁴ Ver páginas 8-9

Virgen tiñe con tu manto mi voz azulina verde mar

Cúbreme, con la espuma de tu falda

Que en tus brazos nada falta

Virgen de todos los puertos a orillas del mar

VOZ Y ESTILO

Hemos examinado hasta aquí variados aspectos en términos de géneros y estilos usados en el Puerto, observando su relación iconográfica y lírica con la representación de la bohemia. A continuación, abordaremos elementos centrados en aspectos musicales como la instrumentación, ritmos utilizados y algunos aspectos básicos de la armonía. Sumado a lo anterior, revisaremos características vocales del cantautor y de otros cultores del bolero de Valparaíso para subrayar la participación de la estética vocal en la actualización de la bohemia porteña.

El formato típico utilizado por varias agrupaciones de boleros y géneros relacionados ha sido modelado, como decíamos más arriba, en la formación proveniente del trío mexicano-puertorriqueño Los Panchos, quienes tenían como propuesta la interpretación de boleros a tres voces, percusión, guitarra y requinto, instrumentación que podemos observar claramente en bandas como Trío Añoranza y en Valparaíso con Los Chuchos. Ahora bien, un aspecto de la instrumentación que cobra relevancia es el traspaso del rol de acompañamiento melódico del requinto, el cual es asumido por una guitarra tenor, tal como podemos apreciar en canciones como “El Ruiseñor” (2016) de Los Chuchos, aunque esta mantiene un acompañamiento melódico en el mismo registro que su par agudo, probablemente por mayor accesibilidad a una guitarra que a un requinto.

En el disco *Demian Rodríguez*, la interpretación no ha sido pensada con el formato anteriormente mencionado, sin embargo, esto no perjudica que tenga una sonoridad similar a estos, puesto que posee instrumentos similares, en donde encontramos percusiones (mayoritariamente bongos), guitarra rítmica y guitarra “puntera” (concepto usado por Valdebenito, 2011) en la mayoría de las canciones, además del uso de contrabajo,

tumbadoras, timbaletas, piano, guitarra eléctrica, teclado y voz, con una segunda voz presente en algunas canciones. El conjunto de esta instrumentación con la voz de Demian da como resultado una sonoridad del folklore urbano interpretado en la bohemia de Valparaíso, probablemente por mantener algunos aspectos de este formato de trío y su sonoridad: guitarra puntera, el timbre y rítmica ejecutada por los bongos, armonización de las melodías con otras voces y guitarra rítmica como sostén armónico.

Otro aspecto instrumental destacable es el uso de instrumentos eléctricos, los cuales no son parte de la sonoridad característica del folklore que aportan los instrumentos acústicos. Sin embargo, su uso no resulta forzado en este disco, probablemente porque esta sonoridad está ligada a otra corriente de interpretación del bolero que apareció en los 60s, el bolero psicodélico, corriente ligada a los instrumentos eléctricos y con una sonoridad más “rockera”, variante a la cual se adscriben agrupaciones como Los Golpes o Los Ángeles Negros (García, 2017), destacando que esta última agrupación ha tenido un gran reconocimiento e influencia en otras bandas a nivel latinoamericano.

El uso de instrumentos eléctricos entregó una nueva sonoridad, manteniendo principalmente el carácter fatalista en el aspecto temático y otros elementos del bolero como las intervenciones melódicas en guitarra y agregando al sintetizador en un rol similar al de esta, a pesar de que las bandas que incorporaron este aspecto musical se mantuvieron más cercanos a la balada (García, 2017). Dentro del disco *Demian Rodríguez*, es utilizado un efecto en el sintetizador llamado *Hammond organ* (también es usado por bandas más orientadas al rock como Los Tres y Los Petinelis), efecto que se convirtió en un sello sonoro de la banda Los Ángeles Negros; el sintetizador se puede apreciar al principio de la canción “Mañana” (track n° 1) y en “Tiro de gracia” (track n° 8), en esta última se escucha un solo de teclado en el minuto 1:51 con una sonoridad similar al bolero mexicano. Por esto mismo, un acordeón hubiese sido el instrumento predilecto para complementar a las percusiones y las dos guitarras que suenan, sin embargo, se eligió el uso de este sintetizador, lo que nos lleva a pensar que el uso de este es una decisión tomada para lograr un sonido más cercano a las bandas chilenas antes mencionadas, bandas que también se han destacado por un rol de revitalización de músicas del pasado.

En el disco que acá se aborda encontramos bachatas, boleros, son, rumba y tango. El uso de estos ritmos latinoamericanos incluidos en el disco es interpretable como una síntesis de lo que sucedía en las noches de la bohemia porteña, donde estos mismos (a excepción de la bachata, cuya presencia en el puerto parece más reciente) se disputaban el protagonismo de las noches del Puerto entre pequeños bares, boites, quintas de recreo y salones de baile, nutriendo el disco con este imaginario sonoro heterogéneo de las noches porteñas. Por esto mismo no es de extrañarse que estos géneros que se desarrollaron en la bohemia empezaran a interactuar, prestando repertorios, instrumentos o elementos rítmicos y armónicos entre sí. Como primer ejemplo tenemos “El bazar de los juguetes”, canción de Alberto Podestá. Esta fue transformada en un bolero por Jorge Farías, convirtiéndose en una de las canciones más reconocidas de su repertorio. Dentro de esta misma línea, es propio del oficio del músico de la bohemia la ejecución de los variados géneros que éste realizaba al trabajar. Bien nos dice esto Mauricio Valdebenito cuando habla sobre los guitarristas populares:

El surgimiento de guitarristas populares, que ejercieron como acompañantes y fueron polifuncionales a las demandas de música típica que esta industria promovía, repercutiendo, además, en el cultivo no solo de tonadas y cuecas, sino también de diversos géneros musicales como tangos, pasillos, boleros y valeses peruanos, entre otros. La música típica chilena convive entonces con esta cultura popular, moderna y cosmopolita (2011, p. 50).

Esta polifuncionalidad probablemente entregó cierta expertise y conocimientos de los géneros a los intérpretes para luego mezclar aspectos entre sí. Además, debemos considerar la practicidad a la hora de interpretar los géneros; por ejemplo, si una agrupación debe ejecutar repertorio de diversos estilos, debe adecuar a su propio formato el estilo, y desde esta lógica aparece la figura de los arreglistas. Marisol García, por ejemplo, en su entrevista con la radio Radionauta (5 de septiembre de 2018), comenta de la importancia que cobra el rol del arreglista para la adaptación de otros géneros a los formatos de guitarra y voz o el formato de trío que abordamos anteriormente.

Dentro de la difuminación de las líneas de los géneros o complementación de ideas musicales entre éstos, tenemos la canción “Vecina” (track n° 3) de Demian Rodríguez. La canción “Vecina” corresponde al tercer track de su disco homónimo. La letra de la canción se enmarca

Tal como podemos escuchar en parte de la secuencia armónica del coro de “Vecina” (Ebm-Ab-Db-Bbm), es apreciable un patrón en la elección de la armonía de varios boleros. Jorge Aravena (2001). en su texto “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, plantea que casi la totalidad del folklore y música popular radial entrados los años 60s responde o entra dentro del esquema armónico tonal, por lo mismo existen algunos recursos armónicos comunes dentro de estos géneros.

Al analizar en el bolero las funciones armónicas de repertorio habitual de la escena porteña como “El bazar de los juguetes”, “El gran tirano” y “Señor abogado”, además de canciones del disco en el que nos centramos como “Virgen del puerto” (track n° 10) y “Si cruzas la puerta” (track n°5) ; encontramos el uso de dominantes séptimas, mencionado como recurrente por Aravena (2001), como función transitoria en estos estilos que se enmarcan en el sistema tonal, en estos casos principalmente V7 del IV grado, siendo muy común el generar esta función transitoria desde una tonalidad menor, mayorizando el primer grado, transformando el acorde a la función antes mencionada. Este recurso armónico aporta a otro patrón recurrente que es el círculo de cuartas, presente en todos los boleros analizados en mayor o menor medida. Ricardo Cifuentes, en su trabajo de grado, pudo apreciar lo mismo al analizar otros boleros, estableciendo que este recurso es parte de “progresiones recurrentes en el bolero filin”⁵ (41, 2016).

Dentro de los aspectos armónicos propios del bolero, cabe destacar que Demian realiza a lo largo del disco numerosos adornos vocales que circundan ciertas notas, principalmente en los finales de frase; y diversos ornamentos y apoyaturas, algunas notables y otras casi indiscifrables debido a su velocidad. Además, la frecuencia con la que el cantautor ejecuta estos adornos transforma a este recurso en parte del sello del disco. Esta característica vocal podría provenir del flamenco, puesto que el cantautor ha comentado que reconoce fuertes influencias del género andaluz en su música. Escuchando a artistas que practican el cante flamenco, como “Adela la chaqueta”, podemos notar una similitud en la utilización de

⁵ “Este nuevo bolero, conocido en Cuba como bolero filin, presenta melodías con mayor uso de cromatismos e intervalos más amplios, como también un lenguaje armónico más complejo, que incluye acordes disminuidos y acordes de tónica con séptima mayor y novena, oncenaria, etc.” (Party, 2012, p. 228)

achacaturas, gruppetos y mordentes, entre otros recursos, ya que también son utilizados constantemente, por lo que podemos deducir que esta costumbre es influenciada por el flamenco, aunque esto requeriría un análisis más detallado para poder demostrarse como una influencia consistente. También podemos definir que estas ornamentaciones tienen una función melódico-armónica, ya que en su mayor parte están ubicadas, tal como decimos anteriormente, en finales de frase, por lo que tendrían una función cadencial. Sin embargo, también existe otra posibilidad que explique la proveniencia de los adornos en la voz de Demian. Juan Pablo González plantea que, tras la llegada del bolero a México, los cantantes líricos le dieron un enfoque totalmente nuevo a este estilo, “haciendo derroches de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones vocales sobresalientes” (González, p.33, 2000), lo que nos lleva a pensar que debido a la posterior mediatización del bolero mexicano, Demian también haya adoptado características vocales provenientes de México (Cooperativa, 2016).

El mismo González, profundizando sobre el bolero en México, menciona que los intérpretes de los primeros años del siglo XX eran principalmente tenores doctos, otorgándole un nuevo color al bolero que comenzó a hacerse tendencia. En palabras del autor: “[Alfonso Ortiz] Tirado tenía un estilo de tenor académico limpio en sus interpretaciones, que inspiró el estilo vocal que seguirían muchos tenores de boleros” (González, 2000, p.34). Por esto mismo, el vibrato que se ejecuta en el género es un elemento que podemos apreciar en sus diferentes tipos, desde Lucho Gatica hasta Jorge Farías.

En lo que sigue, nos concentraremos en las particularidades del vibrato en los músicos de Valparaíso y en cómo Demian Rodríguez hace uso de esta técnica. Para analizar esto usaremos dos ejemplos: en primer lugar, revisaremos el bolero “Allí donde tú sabes”, cantado por Juanin Navarro del grupo Los Cracks del Puerto y, por otra parte, “El bazar de los juguetes” en la versión de Jorge Farías. En ambos casos se presenta un vibrato lento de gran amplitud, el cual expande tanto su onda que la nota que se está vibrando llega a una oscilación de casi un semitono, tal como podemos ver en el espectrograma de la figura 4. Marisol García usa el concepto “destemplado”, si bien no para describir específicamente este aspecto, sí lo usa atribuyendo a los cantantes de la bohemia⁶. Podemos escuchar esto en las canciones en

⁶ “Era un canto destemplado y sentimental, aunque no por eso menos exigente para sus intérpretes” (García, 2017, p. 48)

el minuto 1:36 y 1:02 respectivamente. Cabe mencionar que existe cierta similitud con el gorgoreo, una técnica en la cueca que también presenta un vibrato muy pronunciado, con la diferencia que este recurso también combina este vibrato muy amplio con el trémolo en una tesitura aguda (Jordán, 2016), características que no se hacen presentes en la ejecución porteña del bolero. Sin embargo, esta similitud nos hace pensar en una posible influencia de la cueca en esta técnica.

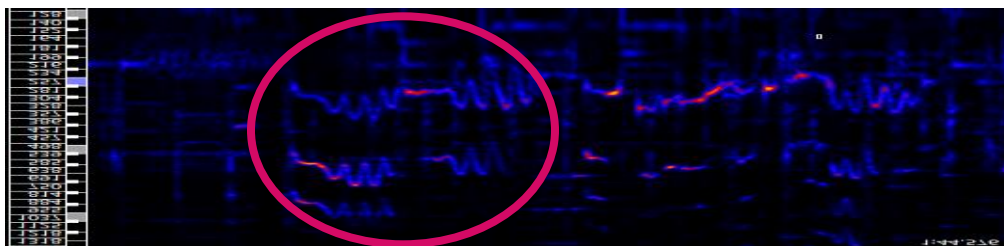


Figura 4. Espectrograma de “Allí donde tú sabes” (En la makinita, 2015) 1:36. Producido con Sonic Visualiser

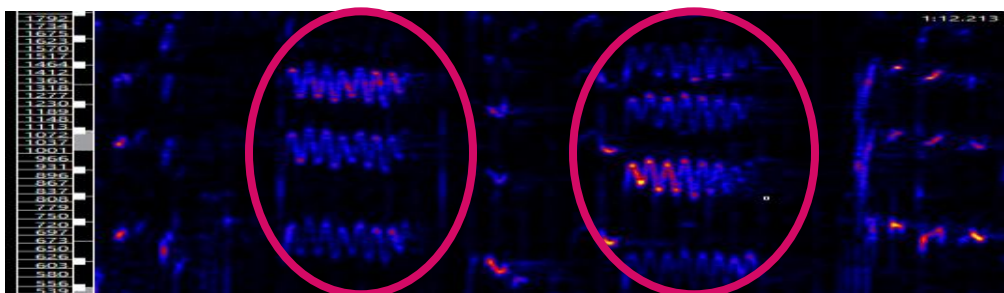


Figura 5. Espectrograma de “El bazar de los juguetes” (Jorge Negro Fariñas, 2016) 1:02. Producido con Sonic Visualiser

Si bien Demian Rodríguez no usa este vibrato en ninguna instancia exactamente igual, sí encontramos momentos donde el cantante busca una mayor amplitud en su vibrato. Esto podemos apreciarlo, por ejemplo, en la canción “Tiro de gracia” en el minuto 2:30, donde podemos escuchar y ver en el espectrograma de la figura 5, un énfasis en destacar un vibrato más amplio. Siguiendo la descripción del vibrato donde encontramos distintos tipos que acompañan el carácter musical, el vibrato amplio de Demian y los cantantes antes mencionados podrían caer dentro del concepto de “*voix sombreé*” introducido por el barítono e inventor del laringoscopio Manuel García, quien planteaba durante el siglo XIX que esta técnica corresponde a un descenso de la laringe creando un mayor potencial acústico,

el cual produce un vibrato en que las modulaciones de frecuencia son mayores (Girbau, González, Lacabe, San Miguel, Urrutia, 2006).

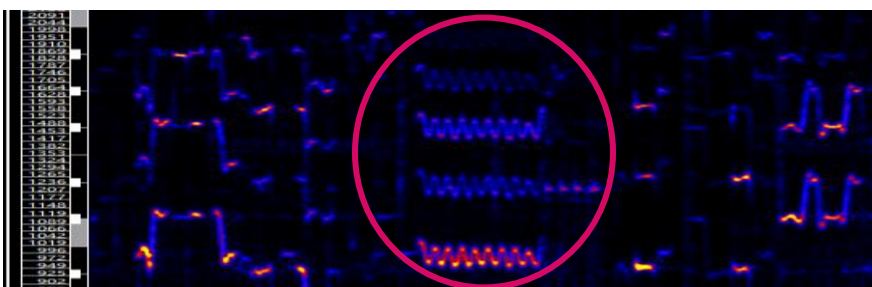


Figura 6. Espectrograma de “Tiro de gracia” (Demian Rodríguez, 2016) 2:30. Producido con Sonic Visualiser.

Dentro de los aspectos a destacar del vibrato, encontramos algunas constantes en los espacios en el que este es ejecutado y desarrollado. La ejecución del vibrato es variada, sin embargo, podemos detectar como constante un énfasis y amplitud del vibrato principalmente en las notas largas y en los finales de estrofa. En diversas ocasiones, los finales de estrofa van acompañados también con algún ornamento cadencial antes de caer en la nota final, la cual en ocasiones se alarga y desarrolla con un vibrato, otorgándole al momento un mayor protagonismo. En otras ocasiones también podemos apreciar el *vibrato terminal*, planteado por Berry Kernfeld (2003), en diversos finales de frases. Este mismo lo encontramos en la canción “Virgen del Puerto”, en el minuto 3:10, y podemos verlo claramente en el espectrograma de la figura 6, donde se aprecia en el final una sección plana para después dar lugar a una ondulación.

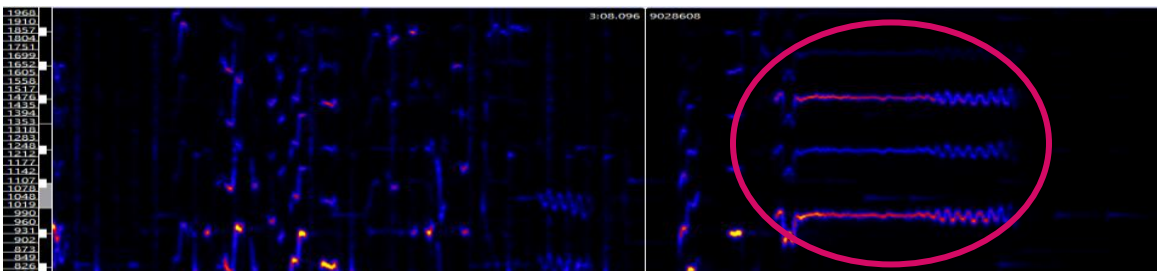


Figura 7. Espectrograma de “Virgen del puerto” (Demian Rodríguez, 2016) 3:10. Producido con Sonic Visualiser.

Dentro de los tipos de vibrato existe un complemento a este, que es el concepto de la prosodia. Este concepto, según Pedro Claros y Marcel Gorgori, “es la forma de acentuar, de pronunciar una frase. Una partitura puede leerse, expresarse o ‘decir’” (Claros y Gorgori, 2016, p.74).

Este elemento sumado al canto se transforma en un recurso vocal comunicativo, que puede convertir un fraseo en una interpretación personal. Cantar no es sólo emitir notas, sino que requiere de diversas técnicas y elementos⁷, y una de estas es la importancia de transmitir las emociones al oyente. La prosodia tiene una importancia elemental para lograr esto, incluyendo necesariamente la duración de las palabras, la intensidad, las pausas y los movimientos melódicos (Calderón, 2014, p.5).

Demian aprovecha esta característica y la enfatiza con el fraseo a través del vibrato. Podemos deducir que una de sus funciones es transmitir intencionalidad a través de la mezcla de elementos como la prosodia y el fraseo. Estas características nos llevan a interpretar y nombrar a este concepto como *vibrato intencional*. En la canción “Cuando llegan las seis” (track n° 2), en el minuto 0:46 escuchamos cómo el cantautor va fraseando con una dicción marcada, y entre cada palabra aparece un vibrato breve y sutil, el cual va agregando tensión y logra transmitir sentimientos al oyente, mezclando un arrastre de consonantes al igual que una dicción sutil en momentos en donde no se quiera destacar algún sonido. Henry Johnson, al referirse al fraseo hablado, plantea que la performance de este ayuda a darle sentido a lo que se está diciendo, especialmente en las entonaciones retóricas y las curvas melódicas, elemento que también se encuentra presente al momento de cantar, indicando la dirección de lo que se está transmitiendo: “Al referirse a las expresiones performáticas, la voz ha sido utilizada incontables veces por compositores y poetas, al igual que como si fuera un instrumento musical, con el fin de enfatizar las cualidades musicales de la voz hablada” (Johnson, 2009, p.176).

Otras de las características propias de la voz de Demian es su nasalidad, presente tanto en su manera de hablar como al cantar, proyectando su voz con un color muy frontal. La nasalidad es utilizada con diversos fines. Por una parte, la colocación frontal y nasal al cantar y hablar entrega la posibilidad de abarcar más volumen y cantar con mayor potencia, tal como lo

⁷ Ver página 14, Voz cantada.

plantean Brixey y Mayne (1919, pp. 296-297), justificándolo con ciertas costumbres de la bohemia porteña, ya que al cantar dentro de los bares, restaurantes y calles sin micrófono, era necesario buscar algún tipo de color y colocación para poder abarcar todo el lugar y ser escuchado. Por otra parte, la nasalidad también es utilizada como una herramienta de colocación al cantar notas más agudas (Vander Wel 2012, p.228), elemento que se ve evidenciado en la canción “Cuando llegan las seis”, en el minuto 1:21. También podemos identificar ocasiones en que utiliza un glissando notorio al subir de altura, en conjunto con un color más nasal de lo común, como en la canción “Látigo del mundo” (track n° 4), en el minuto 1:05, donde también podemos notar una mayor nasalidad en el color, por lo que podemos sostener que Demian utiliza la nasalidad como un elemento de color y de colocación al cantar notas más agudas.

Cabe destacar que las características propias de Demian al cantar nasalmente, volumen, colocación y altura, también son muy propias en la cueca chilena. Laura Jordán expone sobre estas costumbres vocales en la cueca, donde los hombres y mujeres “gritan un canto nasal, desde el cual a veces se lanzan notas altas” (2016, 113, traducción propia) recalcando en su posterior análisis que el concepto de grito y de nasalidad son habitualmente mencionados en los autores al momento de referirse en el canto de la cueca chilena.

Por otra parte, existe una aparente interpretación de la nasalidad dentro de una clase social o representatividad dentro de esta. Esta característica ha sido planteada al hablar sobre la zamacueca, por ejemplo, en la cita que hace Laura Jordán a Gilbert Farquhar Mathison cuando plantea que “el sonido desagradable de la voz nasal podría atribuirse a la ignorancia de una técnica vocal considerada adecuada” (Mathison 1825 citado en Jordán, 2016, p. 117, traducción propia). Dentro de la misma línea, la autora comenta cómo George Merwin retrata dentro de una crónica sus impresiones al escuchar música local, en donde “[se] escucha las melodías más bellas de los modernos maestros, y a dos pasos de distancia, la voz nasal de una mujer en un entorno desfavorecido” (Merwin 1863, citado en Jordán, 2016, p.112 traducción propia). Allí se veía retratada claramente la diferencia entre las culturas y las clases sociales, puesto que con los “modernos maestros” se puede referir a los compositores contemporáneos (quizás europeos o música propia a ser interpretada por estudiantes de la academia), mientras que por otra parte tendríamos a la “desagradable” cantante del “entorno

desfavorecido”. Al detenernos en las citas anteriores podemos observar un desmedro a la sonoridad nasal, debido a que, históricamente, la academia ha rechazado este tipo de sonoridad al momento de criticar una voz. Las instituciones que imparten la enseñanza del canto han sido, en mayor o menor medida, las encargadas de transmitir lo “correcto”, recordando que el estudio dentro de estas es más propio de una cultura hegemónica, mientras que la cultura popular ha ido manteniendo sus tradiciones y técnicas a través del tiempo a través de otros medios.

Asimismo, Laura Jordán dice:

“Por otro lado, el aspecto nasal de la práctica también ha sido descrito por intelectuales que evocan el grito en el centro urbano de Santiago a principios del siglo XX, esta vez vinculando la nasalidad con los conceptos de ruido, clase social y entretenimiento, (...) [mientras que] los cantantes de cueca, consideran que la nasalidad es una indicación de la tradición, promoviendo así la escucha de músicas relacionadas, incluido el flamenco.” (2016, p. 10)

Con esto podemos deducir que la promoción del flamenco dentro de cierta escena cultural chilena es algo recurrente en distintas manifestaciones del folklore urbano, es decir, que se insta a su escucha, propiciando una futura adaptación de ciertas características, como los ornamentos de parte de Demian. Por esto mismo, podríamos suponer que la utilización de la nasalidad hasta el día de hoy es una característica representativa de la clase popular, clase que adoptó como repertorio propio en la bohemia porteña boleros y tangos, entre otros géneros, por lo que su contacto con la escena cuequera pudo impregnar a los géneros de este recurso. Bajo la perspectiva antes mencionada respecto al uso de la nasalidad, se podrían trazar ciertas líneas para una futura investigación más profunda que interrelacione la nasalidad y como esta podría ser usada para la representación de la cultura popular.

Demian Rodríguez posee muchos elementos vocales que podríamos atribuir al estilo de la bohemia porteña. Dentro de estos aspectos vocales, tal como vimos anteriormente, nos encontramos con los ornamentos, los cuales tienen una función cadencial y virtuosismo; los diferentes tipos de vibrato, los cuales varían en frecuencia, ubicación y fraseo, otorgándole a la música una mejor transmisión del sentimiento; y la nasalidad, aspecto que además de ser

un elemento propio de la cueca y la bohemia, es un recurso utilizado para cantar con cierto volumen, color y afinación. Todos estos elementos que identificamos, los cuales caracterizan la estética vocal del cantautor, lo sitúan dentro de un perfil propio de la voz cantada en la bohemia porteña, y además contribuye a una propuesta cargada de su identidad y experiencia.

DEMIAN COMO REVIVALISTA

Como hemos podido apreciar en los análisis anteriores, en los diferentes aspectos del disco *Demian Rodríguez* existen variados elementos que podríamos catalogar como heredados del trabajo hecho por los predecesores del cantautor, por esto mismo resulta natural ligar este trabajo de Demian Rodríguez con el concepto de *revival*.

Debemos recordar que Livingstone (1999) plantea algunos “ingredientes” para identificar un movimiento de revitalización, tal como revisamos anteriormente al comparar a Demian con Jorge Farías, Juanin Navarro, Los Ángeles Negros y la canción cebolla en general, encontramos dentro de sus canciones elementos temáticos y estilísticos, como el vibrato, la nasalidad, ritmos e instrumentos, aspectos que ya hemos desarrollado ampliamente y que nos permitirían ver a Demian como heredero de estos o por lo menos considerar el uso de estos recursos como inspiración para su sonido.

Dentro de las características de este movimiento social existe asimismo la transformación de la tradición, concepto que también es comentado por Christian Spencer, quien en el contexto de su estudio sobre la cueca urbana nos dice que la transformación es “regular e inherente a la tradición misma” (2017, p.180). Esta transformación es apreciable al escuchar cómo el cantautor combina aspectos instrumentales acústicos utilizados comúnmente por los grupos de la bohemia porteña, mezclados con el sonido *hammond organ* de las bandas *cebolleras* del bolero psicodélico, entregando un sonido entrelazado equilibrado, tomando estos préstamos instrumentales para complementar y quizás evocar y condensar estas corrientes del bolero en el disco. Esta misma idea es reforzada desde la perspectiva de las fuentes utilizadas para nutrir el sonido de los *revivalistas*, que en este caso corresponderían a las grabaciones de los grupos de las corrientes del bolero y su instrumentación.

Tamara Livingstone nos dice:

Los parámetros estilísticos y estéticos revivalistas son la base de lo que se cree que son los denominadores comunes estilísticos de informantes individuales y/o fuentes de grabación; esto es transformado en la ‘esencia’ del estilo el cual es usado posteriormente para juzgar consecuentemente performances revivalistas (Livingstone, 1999,p. 71, traducción propia).

Dentro de otros “ingredientes” que nos pueden sugerir al cantautor como *revivalista*, está su reconocimiento e invitación a festivales enfocados en el género en el cual se mueve, fomentando su visibilidad en la escena y la creación de comunidad a través de estos eventos; además de su roce con fuentes importantes, los que constituyen aspectos interesantes que no hemos abordado.

El reconocimiento que recibe Demian Rodríguez en la escena del bolero porteño, a pesar de no ser el único género en el que se desempeña, se ve reflejado, entre otras cosas, en su invitación a los Temporales musicales el 2015, organizado por la Universidad de Valparaíso en conjunto con las Escuelas de Rock (programa del Ministerio de Cultura), compartiendo escenario con Los Chuchos, Luis Alberto Martínez y “Cinzano all stars”, reconocidos artistas y cultores del género en Valparaíso (El Martutino, 2015). De la misma forma, esto ha sido repetido el presente año (2020), siendo partícipe del evento Barrio de boleros, compartiendo escena con nuevos y antiguos exponentes, como los antes mencionados, que también participaron de esta actividad (La Tercera, 2020). Además de estas participaciones, cabe destacar que al revisar la presencia del cantautor en el festival Rockódromo el año 2017, el título de su concierto era “Noche de boleros” (compartiendo este concierto con el Bloque Depresivo), una vez más enmarcando un denominador común en cómo se plantea la propuesta temática de los conciertos y la escena en la que éste participa (El Mostrador, 2017).

Otro aspecto importante del revivalismo es la vinculación con diversas fuentes de información. Si bien Livingston se refiere principalmente a fuentes escritas y antiguas grabaciones, Demian tuvo contacto con fuentes vivas, como fue su relación estrecha con Los

Chuchos, probablemente absorbiendo de estos algunas características propias de la música del puerto, como sus recursos y repertorio.

A pesar de que Demian cumple con varios aspectos del revival, no podemos dejar de lado un elemento que señalan tanto Livingston como Owe Ronström al desarrollar sus trabajos sobre este concepto, el cual apunta a los estudios. Se dice que un aspecto visible en grandes movimientos de revival en Europa occidental (en países como Suecia y Estonia, entre otros), es la figura de la clase media “bien educada” (Ronström, 2014), en donde los estudios de la música *folk* entran a la academia, es decir, en los conservatorios y universidades, entregando una educación académica musical tradicional (contrapunto, armonía y análisis, entre otras materias) en conjunto con fuentes y enseñanzas de las tradiciones folklóricas. Sin embargo, el cantautor no forma parte de esta esfera de educación académica. Demian se desenvuelve más bien tomando las vivencias de los músicos *in situ*, desarrollándose en los espacios populares y haciéndose parte del entorno que finalmente este representa musicalmente.

Los cultores, tanto en la bohemia como en la cueca representan fuentes vivas de conocimiento, que transmiten a las siguientes generaciones de forma oral. Relacionado con esto, encontramos lo planteado por Christian Spencer respecto al contacto con los antiguos cultores de la cueca y, en este caso del bolero, haciendo énfasis en la autenticidad.

La autenticidad es la valoración positiva que los cultores hacen de los conocimientos y prácticas musicales de cultores con mayor experiencia. Dichos conocimientos son considerados “honestos” y “veraces”, por lo que sirven de modelo de sinceridad y autoridad para la comprensión de la tradición. (Spencer, 2017, p.195)

Spencer, dentro de la misma línea, se refiere a la “testificación histórica” que nos remonta a los orígenes del género. Al aplicar este concepto a los géneros desempeñados en la bohemia de Valparaíso debemos ser cautelosos, debido a que el bolero, por ejemplo, es un género que si bien no nace en Valparaíso, sí adquiere un nuevo valor en este territorio, aportando una sonoridad característica y “renovada”, por lo mismo al referirnos a la “testificación histórica” del género, nos referimos más bien al bolero porteño y a su implicancia en el folklore urbano.

Dejando en claro lo anterior, el contacto de Demian con Los Chuchos, quienes podríamos categorizar como cultores debido a su trayectoria y desempeño en el momento histórico que revitaliza Demian Rodríguez, cabe dentro de la descripción de un traspaso de los conocimientos, prácticas y repertorios auténticos de los géneros desarrollados en la antigua bohemia porteña. Si suponemos que estas transmisiones del bolero, tal como en la cueca, se sigan gestando, quizás se alcance la “cadena de autenticidad” planteada por Spencer, en donde todos estos aspectos sigan pasando a futuras generaciones. Otras formas de legitimación que este mismo autor propone son la búsqueda de una conexión familiar con el género y la coherencia de la performance con lo que se busca representar, como la cueca, “ya que a través de ella [la performance] lo “verdadero” se hace música” (Spencer, 2017, p.199).

La reejecución de repertorio transmitido oralmente de los cultores a los jóvenes aprendices, nos permite hacer la comparación con el repertorio de cueca chilenera o de Hernán “Nano” Núñez, que se transmitían y reejecutaban habitualmente, con la ejecución de canciones como “El gran tirano” y “El bazar de los juguetes” por Demian, llevando a escena lo que Spencer llama la performance de la memoria. Tanto en la cueca como en el bolero la mantención y la constante ejecución de repertorios antiguos, o de generaciones anteriores, tiene por objetivo no solo mantener estos vigentes en las nuevas audiencias, sino que también esta práctica busca traer la historia del género al presente, recordar el imaginario no solo sonoro, sino que también experiencial (como en la cueca que se recitan relatos o se honran memorias de los cuequeros de las primeras generaciones), elementos que se plasmaron en las letras y la música en los géneros.

La performance de la memoria “es la conexión histórica con un pasado que, como señala Cristián Mancilla, uno de los pianistas solistas de la escena y músico de La Gallera, permite revivir la cueca de lotes y obtener ideas para la creación” (Spencer, 2017, p.190). La cita anterior hace referencia directa a un aspecto importante: la reejecución de géneros o tradiciones consideradas perdidas, la performance del pasado en el presente, considerando que esto va más allá que simplemente visitar repertorio conocido del género, sino que también, en el caso de Rodríguez, toma decisiones sonoras e instrumentales (como revisamos en los análisis anteriores) que logran evocarnos el imaginario sonoro de antaño del repertorio revisitado que se ejecuta. Además, Demian no solo obtiene ideas de creación a partir de la

música de la antigua bohemia, sino que construye todo un relato en su disco respecto a la escena porteña y al agitado mundo de los bares. Esto lo podemos apreciar en la descripción de su disco en donde dice “Cuando Demian Rodríguez pisa el escenario, el palco se transforma en la barra de un bar, el ambiente evoca imágenes de lugares conocidos, familiares, clásicos de la vida porteña que fielmente representa desde su música y puesta en escena”, por lo que vemos una clara intención de evocación de una escena particular con características que son identitarias de la ciudad puerto, tanto en los recursos sonoros como en su elección performática.

A la hora de analizar la propuesta de Spencer se hace evidente la constante validación de las ejecuciones del presente por el pasado, ya sea comparando las propuestas musicales, o buscando la validación de agentes de la época. Sin embargo, al aplicar la idea de autenticidad de Spencer al cantautor, nos encontramos con un punto de inflexión. Al considerar ciertos elementos utilizados por Demian como la combinación de diversos aspectos instrumentales (uso de instrumentos acústicos y eléctricos indistintamente), sonoros y estilísticos de diferentes corrientes del bolero y el folklore urbano, además del préstamo de adornos vocales del flamenco; nos da evidencia de una concepción más fresca y actual de un género que trae consigo una gran carga histórica, que claramente referencia al pasado, pero que no por esto busca la aprobación de este para ser considerada una expresión “auténtica” de lo que es la música de Valparaíso. El disco demuestra ser proyección de la ciudad porteña en la que vivió Demian Rodríguez, sin miedo a innovar y mezclar, porque su “autenticidad” nacería más bien de su experiencia e inspiración al moverse y trabajar como músico en el Puerto.

Luego de apreciar todos estos elementos que sugieren a Demian Rodríguez como *revivalista*, queremos revisar un concepto que abre y da cuenta de una mirada más amplia a la música de este disco, que retrata la bohemia porteña: el patrimonio. Este concepto lo vemos plasmado en el título entregado por la UNESCO, pero ¿podemos hablar de música patrimonial?

Para entender este concepto de música patrimonial seguimos lo planteado por Ronström respecto a la música revival, recordando que el revival consiste en traer nuevamente a escena la tradición. Según Owe Ronström el concepto de patrimonio aparece muchas veces como sinónimo de tradición, sin embargo, estos poseen varias diferencias. En primera instancia, la tradición apunta hacia un imaginario más bien rural, como podría ser la idea de folklore que

se tenía a principios del siglo XX o la ruralidad que permeó la cueca en esta misma época, mientras que el imaginario patrimonial representa más bien un imaginario urbano (Ronström, 2014). Además de esto el primero de estos conceptos posee un carácter más local, mientras que el segundo uno más universal, como podemos ver con géneros como el bolero, el tango y el vals criollo, que se mediatizaron por todo Latinoamérica, con sus respectivas diferencias en cada país, pero demostrando este sentido de transnacionalidad.

Por otra parte, Kirshenblatt-Gimblett (1998) nos dice que “Al igual que el turismo en general y la producción patrimonial en particular, la recuperación produce lo local para la exportación” (citado en Ronström, 2014, p.46). Este comentario nos da luces de la idea del bolero en particular como música patrimonial, como un posible ejemplo de un ritmo que nace desde las zonas rurales de Cuba (tradicción) y que evoluciona hasta convertirse en un género mediatizado con diversas corrientes y gran influencia en aspectos musicales a lo largo del continente (patrimonio). A pesar de esta descripción y del sentido que cobra en este caso la teoría elaborada por Ronström, encontramos un aspecto debatible respecto a esto, ya que a pesar de que el bolero podría nacer desde un entorno tradicional rural, debemos recalcar que la versión que llegó a nuestro país de este género estaba más mediatizada, mucho más estilizada y, tal como revisamos, incluso más “academizada” por la ejecución de los cantantes líricos en la época en que este género se difundía por medios como el cine y la radio. Los músicos nacionales adoptaron el género creando su propia tradición en torno a este, agregando nuevos elementos que se volvieron característicos y desarrollando estos con el uso de las herramientas con las que contaban los pioneros de Valparaíso que interpretaron el bolero, además de, probablemente sin quererlo, aportando aspectos de otras músicas nacionales, adquirieron una sonoridad completamente local.

Dentro de esta misma línea podemos percibir que constantemente se hace referencia a la tradición como un desarrollo local, de un grupo específico y más bien cerrado (Ronström, 2014). Bajo esta mirada recordemos que se apunta hacia la ruralidad de la tradición versus la urbanidad de lo patrimonial, sin embargo, al observar lo que acontecía en lo que llamamos bohemia porteña, percibimos que este se trata de un grupo que, si bien es diverso, también cumple con este “requisito” de ser un grupo relativamente cerrado, que tal como podríamos asumir de los entornos rurales, posee su forma de vida y sus rituales propios, adoptando

boleros y tango, entre otros ritmos, como acompañamiento musical para sus espacios. Los participantes de aquel entorno desarrollaron una representación de su cultura específica a través de diversos elementos plasmados en la música, como hemos visto a lo largo de esta investigación, refutando la idea de que los géneros llamados tradicionales se enmarcan dentro de un imaginario netamente rural, ya que a pesar de la mediatización del bolero, en este caso, la transformación que tuvo el ritmo en nuestro país terminó por ser una expresión significativa y propia de la cultura popular específica de la bohemia del Puerto, resignificando el bolero mediatizado a una tradición de este entorno urbano.

Demian Rodríguez aparece como una figura que, tal como mencionamos anteriormente, ha compuesto e interpretado canciones del bolero, tango y vals criollo, géneros musicales que podemos examinar a través del concepto de patrimonio. El hecho de que la propuesta del cantautor rescate y revitalice los sonidos de los bares de la bohemia de forma tan característica y cercana a los cultores, nos trae la problemática antes mencionada de la creación de una tradición desde una música que, bajo los parámetros de Ronström, podemos considerar patrimonial. Rodríguez bien podría ser el artista que logra captar la evolución de Valparaíso a una ciudad patrimonial desde su música, desde la perspectiva que este busca recrear y volver a elevar la sonoridad del antiguo puerto bohemio, con la salvedad que es desde una perspectiva distinta a cómo percibe Aravena la patrimonialización de Valparaíso. Demian busca rescatar el sentir popular desde su experiencia y cristalizarlo con un afecto más positivo y “auténtico” al que se ve reflejado en el título otorgado por la UNESCO⁸.

A pesar de lo que aquí exponemos, Demian como cantautor nos conduce a una problematización de su figura como *revivalista*. Actualmente, Rodríguez se encuentra incursionando en otros géneros musicales que aparentemente lo desmarcarían de los géneros trabajados en el disco que aquí abordamos, como el “soul”. Una de las razones de este fenómeno es debido a que el cantautor considera que la práctica del bolero en Valparaíso va en descenso con la muerte de los cultores que interpretaron este género en la antigua bohemia

⁸ Valoración negativa de este título apreciable en las ideas de Pablo Aravena.

porteña, estableciendo que su objetivo no era ser un sucesor o basar su carrera en la continuación de lo heredado por los cultores⁹.

Demian Rodríguez, a pesar de mencionar que estos antiguos músicos lo consideran como parte de ellos, como el menor de la tradición que ellos llevaban, el cantautor no siente la obligación de mantener su camino por esta senda, sino que opta por seguir avanzando. Estos factores nos evidencian que la posición de Demian a la hora de abordar este trabajo podría tener una postura más de exploración y ser resultado de una etapa particular de su vida que condujo al trabajo de su disco *Demian Rodríguez*. El cantautor a pesar de entrar dentro de las características de un *revivalista*, ha seguido desarrollándose en otras direcciones, marcando una tendencia de explorar diversos estilos, con notables diferencias en este ámbito entre su primer y segundo disco, y posiblemente su tercer trabajo, material que está en proceso.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación se centró en dar cuenta de en qué medida el cantautor Demian Rodríguez actualiza y homenajea la bohemia porteña a través de su carácter vocal y musical. Para lograr sacar a la luz estos elementos nos centramos en su segundo disco llamado *Demian Rodríguez*, fonograma que fue lanzado en la época en la que el cantautor se encontraba viviendo y trabajando como músico en Valparaíso, aspecto que pudimos apreciar a través de la música, temáticas y técnicas de ejecución, situando a Demian como un retratador de la antigua bohemia porteña.

A lo largo de la investigación nos enfocamos en los diversos aspectos estilísticos y técnicos presentes en el cantautor, sin embargo, para poder demostrar este homenaje y actualización fue necesario dar cuenta de los diversos elementos que convivieron o conviven (dependiendo de la visión) en la bohemia porteña. Como característica principal de esta bohemia, de la vida y movimiento entre los bares, encontramos la importancia de la diversidad y el protagonismo de la cultura popular en esta. Además, observamos detenidamente lo que podríamos decir que era la “banda sonora” de este espacio, pudiendo apreciar una heterogeneidad de ritmos y músicas en este entorno, centrándonos

⁹ Demían Rodríguez, comunicación personal en “zoomcierto” (concierto online) 30 de mayo de 2020.

principalmente en el bolero que se desarrolló en Valparaíso, con breves miradas al tango y al vals criollo.

Para lograr ubicar a Demian, y detectar las diferentes características de la bohemia porteña en su disco, se realizaron comparaciones con reconocidos exponentes de la escena como son Jorge Farías, Juanin Navarro y Los Chuchos, principalmente. Al adentrarnos en las comparaciones, vimos cómo las carátulas de los discos *Demian Rodríguez* y *20 Grandes éxitos* (Jorge Farías) poseían ciertas similitudes en la técnica de dibujo y representación de entorno. También pudimos determinar que las temáticas de sus canciones caben dentro de lo que se conoce como *canción cebolla*, donde pudimos analizar cómo las letras insertas en el disco presentan una clara alusión a la fatalidad y al fracaso, temas que el mismo Demian asume y reconoce como motor de creación y que son afines al concepto de *cebolla* de Marisol García. Dentro del análisis del texto lírico también pudimos encontrar la representación de la vida y los pesares de la clase popular en canciones como “Alejandra Vargas” y “La oración de la noche”. Al notar los resultados de este análisis logramos ver cómo con estas características que se encuentran fuera de lo sonoro ya el cantautor representa el imaginario de los bares porteños a través de imágenes e historias.

Por otra parte, nos adentramos en los aspectos estilísticos en Demian, donde podemos recordar que el conjunto instrumental en la música del cantautor unido con su voz, nos da como resultado una sonoridad del folklore urbano interpretado en la bohemia de Valparaíso, probablemente por mantener algunos aspectos del formato de trío propio de las agrupaciones de boleros y géneros relacionados. El uso de instrumentos eléctricos entregó un nuevo aire, utilizando el efecto en el sintetizador *Hammond organ*, también usado por los Ángeles Negros, mezclando así dos corrientes del bolero en el aspecto instrumental.

En el disco *Demian Rodríguez* se encuentran bachatas, boleros, son, rumba y tango, representando con esto la heterogeneidad de la bohemia de Valparaíso, mezclando elementos de varios de ellos entre sí. La mezcla de estos elementos estilísticos entregaron una sonoridad que correspondería a una visión de componer en base al folklore urbano como un todo y no necesariamente como géneros individuales que se clasifican dentro de esta categoría, como vimos en el caso de “Vecina”.

Tal como apreciamos elementos estilísticos relativos a la instrumentación y la armonía, también pudimos apreciar un desarrollo y presencia importante en las técnicas vocales. En una primera instancia, los ornamentos vocales presentes a lo largo de todo el disco cumplen una función cadencial, además de asemejarse a las características ornamentales en el cante flamenco. Por otra parte, pudimos diferenciar tres tipos de vibratos presentes en la voz de Demian: 1) un vibrato amplio, caracterizado por una vibración con una mayor longitud de onda, el cual corresponde a una técnica que parece heredada directamente de los cultores porteños del género; 2) un vibrato terminal, el cual consiste en un vibrato que se desarrolla al final de una nota mantenida y 3) un vibrato intencional, cuyo principal objetivo es la transmisión de sentimiento a través de la dicción y vibratos pequeños que se van desarrollando entre la pronunciación de las palabras. Es importante mencionar que estos tipos de vibrato han sido encontrados en Demian por separado, sin embargo, debido a que cada una se refiere a ámbitos distintos, donde el primero remite a la frecuencia o amplitud de la onda, el segundo habla de ubicación o donde se ejecuta y el último corresponde al fraseo; existe la posibilidad de que estos tipos de vibrato se puedan encontrar juntos, ya que ninguno es excluyente entre sí.

La nasalidad también se identificó como un elemento presente a lo largo de todo el fonograma, formando parte de su sello. Esta técnica de colocación en la resonancia y proyección del sonido implica una fuerte relación con la bohemia porteña, debido a la capacidad de poder cantar en volúmenes más altos y poder interpretar sin uso de amplificación, sumado también a una posible relación con la cultura popular.

Si vemos todo este conjunto de aspectos sonoros, temáticos y técnicos, reconocemos que Demian utiliza o se inspira en estos para la composición. Sus similitudes con los cultores bohemios de Valparaíso nos hicieron catalogar a este cantautor como un *revivalista*. La performance de Demian nos remonta y nos recuerda a tiempos pasados, el imaginario de los bares, tomando en consideración que su performance va más allá que desempeñar y recrear a través de la ejecución de repertorio antiguo o boleros famosos, sino que también implica la composición con un sello propio, mirando hacia atrás y mezclando distintos sonidos que reflejan distintas visiones del folklore urbano y el bolero en particular.

Todos los elementos antes observados y relacionados con Demian Rodríguez, culminan por encontrarse en el concepto de patrimonio que, en una sugerente relación con el *revival* o revitalización de lo antes expuesto, nos encontramos con la determinación del carácter de Valparaíso desde lo que implica ser una ciudad patrimonial según la UNESCO. La música de Demian logra reflejar y abarcar esta característica, convirtiéndose quizás en la “banda sonora” de esta ciudad patrimonial.

Es necesario mencionar que a medida que nos adentrábamos en la investigación, se abrieron ciertos caminos que no fueron abordados e informaciones que no pudieron ser recabadas, debido a que no fue posible realizar una entrevista al cantautor para obtener una apreciación directa respecto a su percepción de su propio trabajo en representación de la cultura popular y los cultores del bolero, ni de sus vivencias de Valparaíso, ni tampoco sobre la bohemia porteña actual. Sin embargo, la recopilación de entrevistas realizadas por otros medios y notas de prensa nos entregaron una aproximación a la postura del cantante.

Por otra parte, al analizar los aspectos vocales pudimos ver cómo la bibliografía en general presenta ciertos juicios de valor al hablar sobre el uso de vibrato y nasalidad, valorando, indirectamente, de forma negativa las técnicas utilizadas fuera de lo planteado por la academia para la enseñanza del bel canto, demostrando una hegemonía por parte de esta última en la manera “correcta” de ejecución. Sin embargo, no es menor el considerar que estas técnicas han sido usadas en sectores populares, por quienes han sido protagonistas al momento de mantener el folklore chileno, por lo que la presencia de estos elementos vocales forma parte importante de la cultura bohemia. Dentro de esta misma línea se pudo ver una falta de sistematización de los aspectos vocales y estilísticos que remiten específicamente al bolero y géneros que se desempeñan en Valparaíso, los cuales presentan características propias. Si bien este trabajo busca contribuir con la construcción de este conocimiento, aún hay aspectos que podrían ser profundizados y sistematizados.

Finalmente, esta investigación tiene la pretensión de contribuir desde una mirada regional y actual de la música en Valparaíso, buscando poner en discusión música esencialmente valorada como propia del Puerto, y tal como otros trabajos, descentralizar el estudio musical a la música fuera de la escena capitalina.

Bibliografía citada

Aravena, P. (2011). Claves para entrar al presente de Valparaíso. Cuadernos de Educación (7 abril 2011). [En línea]. Valparaíso. Recuperado de <http://cuadernosdeeducacion.wordpress.com/2011/04/07/claves-para-entrar-al-presente-de-valparaiso-por-pablo-aravenanunez/>.

Aravena, J. (2001). Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. *Revista Musical Chilena*, año LV (n° 196), pp. 33-58.

Cámara de Landa, E. (2016) *Etnomusicología: Parte II metodología de la investigación etnomusicológica*. Editorial: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Calderón, C. (2014). Influencia de la práctica del canto, con enfoque en la neurociencia, en la prosodia del inglés. *Perspectivas en primer infancia*, año 3 (n° 1).

Celis Fuentes, A. (2018). *Candilejas Bar. Cartografías culturales de una escena local en Valparaíso*. (Tesis de Magíster en Musicología Latinoamericana). Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, Chile.

Chandía, M. (2013).” *La Cuadra: Pasión, vino y se fue...* ”. Santiago, Chile: Ril editores.

Cifuentes, R. (2016). Aproximación a la armonía funcional desde el análisis de 5 guitarristas de “filin”. (Trabajo de grado). Universidad distrital Francisco José de Caldas, facultad de artes ASAB, Bogotá, Colombia.

Clarós, P. y Gorgori, M. (2016). La odisea de la voz. La voz y la ópera. Aspectos médico-artísticos. *Tribunal plural: La revista científica*, (Nº 9), p. 61-87

Cooperativa FM. (16 de diciembre de 2016). *Dulce Patria: Demian Rodríguez y sus grandes influencias musicales* [Archivo de video] *Radio Cooperativa*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lcQ2O3myF0&t=379s>

Demian Rodríguez (17 de septiembre de 2016). *Demian Rodríguez – Demian Rodríguez (full álbum)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=w4vSv3PpdXo&t=961s>

Demian Rodríguez (19 de junio de 2019). *Vecina* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=meyKsLqb0cI>

Demian Rodríguez gana el premio al Mejor Cantautor en los Premios Pulsar 2017 (01 de junio de 2017). *El Martutino*. Recuperado de <http://m.elmartutino.cl/noticia/cultura/demian-rodriguez-gana-el-premio-al-mejor-cantautor-en-los-premios-pulsar-2017>

En la makinita. (19 de enero de 2015). "*Allí donde tu sabes*" Festival de las Artes de Valparaíso 2015, en "*la Isla de la Fantasía*" [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fvEvIx_506A

Esta tarde continúan los temporales musicales 2015 en Valparaíso (20 de agosto de 2015). *El Martutino*. Recuperado de <http://www.elmartutino.cl/noticia/listado/esta-tarde-continuan-los-temporales-musicales-2015-en-valparaiso>

Frederick, R. y Mayne, B. (Diciembre, 1934). The Decline of Fine Singing. *The Musical Times*, Vol. 75 (n° 1102), p. 1117.

García, M. (2017). *Llora, Corazón: El latido de la canción cebolla*. Santiago, Chile: Catalonia, periodismo UDP.

García, M. (sin fecha) *Demian Rodríguez*. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/artista/demian-rodriguez/>

González, J.P. (2000). El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Revista Musical Chilena*, año LIV (n° 194), pp. 26-40.

González, J.P. (2003) El trópico baja al sur: llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960. *Boletín de Música Casa de las Américas*. Año XI (11-12), pp. 3-18.

González, J.P. (2009) De la canción-objeto a la canción-proceso: Repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega"* año XXIII (n° 23), pp 195-210.

González, J.P. (2010) Música popular urbana en la América Latina del siglo XX. En C. Espinosa y A. Recasens. (Ed.) *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (pp. 205-217). Madrid, España: Akal, Ediciones.

Guzmán, M.A. (2011). Entrenamiento del vibrato en cantantes. *CEFAC*, Vol. 13 (n° 3), pp. 568-578.

Johnson, H. (2009). Voice-scapes: transl(oc)ating the performed voice in ethnomusicology. En A. Chan y A. Noble (Ed.), *Sounds in Translation*. (pp. 169-184). ANU Press

Jordán, L. (2016). *Enjeux de la cueca chilienne: Vocalité et représentations sociales*. (Tesis doctoral). Universidad Laval, Québec, Canadá.

Jorge Negro Farías (26 de octubre de 2016). *El Bazar de los Juguetes* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cG0kpgj5auM>

Kernfeld, B.(2003). Terminal vibrato. *Grove music online* [Versión electrónica]. Oxford University.<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000445000>

Lastarria, C. (2016). *Barrio puerto: De los orígenes a la bohemia en Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Narrativa punto aparte.

Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology* Vol. 43 (n°1), pp. 66-85.

Martínez, A; Oteiza, R. y Huenchuñir, L. (2017). *Historia de Lucy Briceño: La mujer en la música de la bohemia porteña*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Marqués, M.; Fernández, S.; Uzcanga, M; Ruba, D. y García-Tapia, R. (2006). Vibrato de la voz cantada. Caracterización acústica y bases fisiológicas. *Revista médica universidad de Navarra*. Vol. 50 (n° 3), pp. 65-72.

Moens-Haenen, G. (2001). Terminal vibrato. *Grove music online* [Versión electrónica]. OxfordUniversity.<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>

Núñez, F. (22 de abril de 2008). Emocionante inauguración de estatua del "Negro" Farías. *La Estrella de Valparaíso*. Recuperado de https://www.estrellavalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20080422/pags/20080422001159.html

Olguín, R. (2011). Los beats urbanos: Pop industrial, hip-hop y punk: Santiago de Chile (1980-2011). *Diseño urbano y paisaje*. Vol VIII (N° 22).

Radionauta online. (18 de julio de 2017). *Demian Rodríguez en La Revuelta al Mundo* 272 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pBr7GxBHkh0&t=401s>

Radionauta online (5 de septiembre de 2018). "*Llora, Corazón*", Marisol García | *Libros que Suenan 02* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qBKhuQlvFBI&t=1392s>

Ronström, O. (2014). Traditional Music, Heritage Music. En C. Bithell and J. Hill (Ed.), *The Oxford handbook of music revival* (pp. 43-69) United States of America: Oxford University Press.

Rockódromo 2017 afina motores en Valparaíso con los boleros del Macha y el Bloque Depresivo (30 de enero de 2017). *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/01/30/rockodromo-2017-comienza-manana-en-valparaiso-con-los-boleros-de-macha-y-el-bloque-depresivo/>

Pabst, H. (10 de enero de 2018). Demian Rodríguez o el triunfo del fracaso. *La juguera magazine*. Recuperado de <https://lajugueramagazine.cl/demian-rodriguez-y-el-triunfo-del-fracaso/>

Party, D. (2012) ‘Un pequeño defecto’: El bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Ed.), *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. (pp. 227-242). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Pinghriac, G. (2011). Mandatory technical elements in the metamorphosis of the singing voices. *Studia UBB musica*, LVI (n° 1), pp. 109-112.

Rubio, M. (invierno 2011). Dimensiones del concepto de “lo popular” en la música. Adriana Barrueto e Ignacio Ramos (Editores). ¿Qué hay de popular en la música popular? Llevado a cabo en I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. Santiago, Chile.

Solís, F. (invierno 2011). “¡Con permiso soy la (otra) cueca!” La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960 y 1970. . Adriana Barrueto e Ignacio Ramos (Editores). ¿Qué hay de popular en la música popular? Llevado a cabo en I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. Santiago, Chile.

Spencer, C. (2017) La estabilización de la tradición y la creación del canon urbano. En C. Spencer (Ed.), *¡Pego el grito en cualquier parte!: historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)*. (pp. 175-222). Santiago: Biblioteca nacional.

Sperry, E. y Goetza, M. (septiembre 2014). Vocal Versatility in Bel Canto Style. *The Choral Journal*, Vol. 55 (n° 2), pp. 61-65.

Torres, R. (1985). La urbanización de la canción folklórica. *Literatura chilena: creación y crítica*, año 9 (N° 33-34), pp. 25-29.

Vander, S. (2012). The Lavender Cowboy and "The SheBuchamo ": Gene Autry, Patsy Montana, and Depression'Era Gender Roles. *The Musical Quarterly*, Vol. 95 (n° 2/3), pp. 207-251.

Valdebenito, M. (2011) Guitarra popular, urbana y chilena: "Chile Lindo" y Humberto Campos. *Resonancia*. N° 30, pp. 49-71.

Zambra, D. (15 de mayo de 2020). El festival Barrio de boleros lleva toda la bohemia porteña a tu casa. *La tercera*. Recuperado de <https://finde.latercera.com/musica/festival-barrio-de-boleros-2020-streaming/>

Playlist: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLKESDmINGYaMICAYZ5WftLp6L5mXUXL11>