



ESCUELA DE  
MÚSICA

Los elementos compositivos de la música de ritual de la isla Bohío  
utilizados en algunas composiciones de música electrónica  
contemporánea hecha en Chile.

Una propuesta interpretativa macroformal sobre Dub-América de Matanza.

Autor: Álvaro Núñez Lisboa

Profesor guía: Ximena Figueroa Flores

Tesis para optar al título de Composición Musical

Santiago de Chile, 2023

*“Fueron un par de sueños, y todavía son ellos los que me hacen seguir, resulta que los más grandes los pierde entre lo pequeño”*

*-Mantoi.*

## Índice

1. Introducción y problemática .....	4
2. Pregunta investigativa .....	4
3. Hipótesis o supuestos .....	5
4. Objetivos .....	5
5. Estado del Arte .....	6
6. Justificación .....	8
7. Marco Teórico.....	10
7.1. Música Ritual .....	10
7.2. Música Electrónica.....	14
7.3. Influencia y Mímesis .....	17
8. Marco Metodológico .....	18
8.1. Enfoque de la Investigación .....	18
8.2. Tipos de Investigación .....	18
8.3. Técnica de Análisis .....	19
8.4. Unidad de Análisis .....	21
8.5 Muestra y Técnica de recolección .....	23
9. Análisis .....	24
10. Congruencias .....	26
11. Conclusiones .....	44
12. Referencias Bibliográficas .....	45

## **1. Introducción y Problemática**

La música electrónica destinada a bailarse que actualmente suena en los distintos lugares de encuentro social y de esparcimiento en Chile, es un fenómeno social que viene tomando fuerza desde hace ya varios años. Santiago, hoy se considera la cuna de la electrónica underground que acuña a una gran variedad de asistentes, desde juventudes disidentes hasta las clases sociales más altas. Ambas comparten el placer de escuchar y bailar a los ritmos de las máquinas y de las texturas de los sintetizadores, *samples*, instrumentos virtuales, entre otros. Todos estos elementos musicales que incitan al baile se traducen en una suerte de viaje introspectivo en el que se sumerge el o la oyente. Una especie de trance que se va profundizando a medida que los cuerpos se dejan llevar por la música hipnótica que propone sensaciones y colores a través de distintos elementos compositivos en los cuáles ahondaré más adelante. Lo que cabe destacar acá es la innegable similitud que existe entre la música electrónica (EDM) y la ritualidad ancestral de distintas etnias alrededor del mundo. Tanto musical como socialmente, el panorama es casi idéntico: música envolvente, ritmos hipnóticos, cantos, baile, trance y sustancias. Todo adaptado desde tradiciones antiguas hasta la modernidad en la que estamos sumergidos hoy. Como una versión contemporánea de la ritualidad ancestral. Este es un fenómeno musical que no deja indiferente tanto al análisis sociológico que puede desprenderse, como al análisis musical que se puede hacer, todo para lograr identificar cuál es el modus operandi infalible de la música electrónica que atrae a sus oyentes y bailarines. Desde esta reflexión nace la problemática que quisiera proponer: el uso de los elementos de la ritualidad ancestral llevado a lo contemporáneo, en términos musicales.

## **2. Pregunta investigativa**

¿Cuáles son los elementos compositivos de algunas obras de música electrónica (EDM) contemporánea hecha en Chile, que han sido influenciadas por elementos de la música ritual?

### **3. Hipótesis o Supuestos**

La música electrónica de baile que se hace hoy en día, específicamente en Chile, toma elementos tanto musicales como extramusicales de la ritualidad ancestral de distintas culturas de alrededor del mundo. Lo cual genera un fenómeno social que se traduce en una escena musical electrónica, en donde cientos de personas se congregan para vivenciar a través de sus sentidos y del baile experiencias de trance y de introspección. Tal como lo hacían etnias ancestrales en sus ritos respectivos de cada cultura. La presente tesis pretende determinar en un sentido musical los elementos compositivos que constituyen a la música ritual proveniente de la isla Bohío, de los que hoy se ha apropiado la música electrónica.

### **4. Objetivos**

#### **Objetivo General:**

-Indagar los elementos compositivos de algunas obras de música electrónica (EDM) contemporánea, hecha en Chile, que han sido influenciadas por la música ritual.

#### **Objetivos Específicos**

- Definir lo que esta investigación va a entender por música ritual.
- Identificar los elementos compositivos comunes de las obras a estudiar.
- Determinar los elementos compositivos de la música ritual utilizados en la electrónica actual.
- Categorizar la relación entre la música ritual de la isla Bohío y la música electrónica chilena contemporánea estudiada

## 5. Estado del Arte

- “La pista de baile, Escena de la comunicación contemporánea”:

Este artículo escrito por el sociólogo argentino Víctor Lenarduzzi, comienza analizando los orígenes históricos de la escena electrónica como movimiento, y sus repercusiones a nivel social en la Alemania de los años 80-90. Más adelante se adentra en distintos movimientos sociales que también adoptan la electrónica como su pilar identitario. El artículo sirve como aporte a esta tesis más en el sentido de análisis social que musical, ya que de música como tal habla poco, y se centra más en los movimientos ideológicos modernos que tomaron la electrónica y la hicieron parte de ellos.

- “Neo chamanismo y tecno espiritualidad: el caso del movimiento trance en Andalucía”:

Es un artículo redactado por los antropólogos españoles David Lagunas y José Bozano, de la revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales “Teknokultura”. Muestra el movimiento social trance, que se generó en España, y que utiliza la música electrónica y el baile como método de autoconocimiento espiritual. El texto da una mirada antropológica sobre el fenómeno social de las *raves* (eventos donde se encarna la experiencia del baile y el trance a través de la música electrónica), y lo compara con tradiciones rituales de distintas tribus alrededor del mundo.

- “Efectos de la música trance percusiva y la música trance electrónica en el EEG”:

Es una tesis profesional presentada por el psicólogo Jesús Gómez García de la Universidad de las Américas Puebla. Este texto busca explicar los efectos de la música trance en el funcionamiento del cerebro humano. Analizándolos desde una perspectiva científica mediante el uso de un electroencefalograma, que muestra el comportamiento de las distintas partes del cerebro, de las variaciones eléctricas y sinápticas al estar bajo determinadas frecuencias musicales. El texto pretende visibilizar científicamente el funcionamiento cerebral en los distintos estados de trance que puede inducir determinadas formas musicales, como la música percusiva, y finalmente la música electrónica.

- “El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, pre cordillera de Parinacota”:

Artículo escrito por el cultor y portador de la Cultura Aymara, Manuel Mamani. En el que se realiza un estudio descriptivo del rito *Pachallampi*, siembra de la papa, el cual es el rito más importante de la precordillera de Parinacota, que se lleva a cabo en Putre, Socoroma, Pachama y Belén; poblados andinos que yacen a 125 km de la costa y a 3.500 metros sobre el nivel del mar.

La población andina efectúa éste rito inspirado en la figura de *Pachamama*, principal deidad de la siembra. Éste rito significa la convivencia entre la población y los entes de la naturaleza con la intención de mantener el normal proceso de la producción agrícola. El uso de la música en este ritual Aymara es clave. Juega el rol de elemento socializador en los festejos, llevando así, los pasos del proceso ritual. Funciona también como marcador de las distintas etapas del ritual. Cada manifestación ritual está regulada por su propia música, con su propia personalidad y con esquemas establecidos.

Además cumple la función de relacionar a la población humana con el ente ecológico, a través del trance extático que funciona para conectar a los participantes con las deidades de la naturaleza.

## **6. Justificación**

- La similitud de comportamientos humanos a través de la historia y en distintos lugares es sorprendente, aún más en el ámbito de lo ritual. Pareciera ser que las sociedades y las culturas se construyen en base a símbolos, que buscan muchas veces satisfacer el hambre de identidad y de diferenciación respecto a una otredad. Es aquí donde nacen las costumbres. Ritos que se repiten por razones específicas a través del tiempo, para mantener la identidad de un grupo de humanos que comparten (al menos un poco) una visión sobre algo, y, por tanto, un posicionamiento respecto a una idea. Chile, se puede leer fácilmente, después de vivir más de 20 años acá, como un pedazo de tierra al que se le ha arrebatado sus orígenes, desde la colonia hasta la dictadura militar. El poder político dominante se ha encargado de borrar las raíces de un espacio que pareciera que no tiene mucho por contar, pero que, mirando más de cerca, deja entre ver verdades ancestrales sobre las que no está de más reflexionar. El ritual de danzar en grupo ante una música es poderoso para el cuerpo y la mente, para las comunidades y para las individualidades. Las culturas antiguas lo sabían y siempre se ha buscado borrar el rastro de éstas sabidurías.

En los últimos años, Chile se ha topado de frente con el alza de la presencia migrante, y, en consecuencia, con el encuentro cultural que esto genera. Las personas que llegan a éste país traen consigo una carga cultural que no pasará desapercibida, y que tampoco debería hacerlo. Nuestra cultura mediada por los medios de comunicación masivos y una crianza dictatorial que nunca acabó del todo, ha formado una estructura social xenofóbica que construye imaginarios alejados de la realidad, basados en el miedo y en la ignorancia, respecto de los y las migrantes. Esta investigación pretende aportar a la transformación positiva de nuestra cultura, basándose en la comprensión e incorporación de los elementos musicales y rituales por parte de estas nuevas culturas que han llegado. De cómo estas nuevas realidades dejan al desnudo nuestro olvido sobre nuestras propias culturas indígenas y la indiferencia que se ha construido alrededor de sus cosmovisiones, basada en el consumo frenético y en la promesa del progreso capitalista.

Según la Estimación de personas extranjeras residentes en Chile (INE, Departamento de extranjería y Migración, 2018), realizada hasta el 31 de diciembre por el Instituto Nacional

de estadísticas, Haití alcanza un 14,3% del total de personas extranjeras. Ocupando el segundo colectivo que más aumenta en el periodo. Es esta una razón de peso para enfocar la investigación en la cultura que proviene desde las tierras de Bohío, isla que comparten dos naciones: Haití y República Dominicana, y que Cristóbal Colón denominó La Española, pero para esta investigación se utilizará el nombre dado por sus habitantes originarios la cual es Bohío, entre otros nombres. La migración Haitiana a Chile es un fenómeno que no dejará intacta nuestra cultura y los elementos que hemos construido alrededor de ella, es por esto que es preciso comenzar a hablar hoy de nuestras ritualidades, y de las que han llegado desde más allá de la cordillera, de la xenofobia, de nuestra ignorancia respecto a la historia de Latinoamérica entera, de las nuevas experiencias que encarnan las personas que lleguen acá y de cómo los impactos de sus experiencias repercuten en distintos factores de lo que nosotros denominamos “nuestra” cultura. De cómo se generan núcleos de resistencia y de rescate sobre sabidurías más antiguas que representen la distancia que muchos hemos tomado respecto de la vida consumista, amnésica e ignorante que Chile nos impone. Y de cómo el fenómeno migrante masivo impacta en todo esto.

Hoy la electrónica representa precisamente a un movimiento que toma elementos de lo anteriormente mencionado. Esta, acuña a un (no menor) grupo de personas que gozan de la experiencia de dejarse llevar por las frecuencias y soltarle las riendas a lo racional por un tiempo. Experimentar otras posibilidades de percepción, y así mismo, comprender que la realidad no es fija ni inamovible –al igual que la cultura-. A pesar de que muchas críticas socio-políticas se pueden hacer sobre las *raves* (y que esta tesis pretende tener en cuenta), es necesario destacar y mantener a nuestra manera (a nivel contemporáneo) una ritualidad profunda, consciente y con el objetivo de flexibilizar la manera de ver la vida/muerte y todas las posibilidades que existen entremedio de éstas. El ritual hoy en día se puede leer como un acto político, disidente a la vida desechable que el sistema neoliberal ha instalado.

## **7. MARCO TEÒRICO**

### **7.1 Música Ritual**

Para comprender el significado que tiene una ritualidad determinada sobre una cultura, es necesario primero analizar la percepción que se tiene sobre la idea de cultura. Viéndose como un cúmulo de símbolos que comparten un grupo de personas, y que le dan sentido a su existencia y permite generar lazos o comunicarse dentro de los mismos (o parecidos) parámetros. Surgen distintas interrogativas acerca de la manera de abarcar el concepto de cultura, para que nuestra posición como observador externo no influya (o influya lo menos posible) en el análisis que se pretende. Geertz (1973) concibe que el análisis de la cultura ha de ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones, entendiendo de aquí a la cultura como un concepto semiótico.

De esta manera podemos comprender que la idea de cultura nunca será objetiva ni absoluta, siempre estará aferrada a interpretaciones tanto por los individuos dentro de la cultura como los que están por fuera de ella. En el caso de ésta investigación, en donde se abordará la música ritual indígena de la isla Bohío, será primordial tener presente la característica subjetiva de los símbolos que conforman a cada cultura, esto incluye a la ceremonia y a la música –entre otros elementos-.

Por esto es que no está de más destacar que también se tensionará nuestra propia carga cultural al momento de categorizar experiencias que nos son bastante ajenas, refiriéndome más específicamente a la preponderancia de la contemplación visual de los fenómenos del ritual o de ceremonias chamánicas que incluyan música. Teniendo en cuenta que, en nuestra cultura occidental heredada desde la invasión europea, ha existido fuertemente una suerte de jerarquización de las formas de percibir el mundo, siendo la visión la que ocupa el lugar más alto. Esto provoca que los demás sentidos (audición, tacto, gusto, olfato y otros más que han sido aún menos considerados históricamente) sufran una discriminación en cuanto a la verosimilitud de la información que nos entregan, cada uno desde su rincón. Este punto es importante de recalcar ya que fuera de nuestra burbuja occidental hay un

sinfín de culturas que han optado por confiar su lealtad a otro sentido. Cáceres nos habla sobre esto:

El acto de mirar es una perspectiva dominante en Occidente en tanto que privilegia al sentido de la vista; este hecho no se aplica a otros contextos culturales, como el indígena en América, en el que las percepciones haciendo uso del oído, construyen no cosmovisiones sino cosmoaudiciones (Cáceres, 1983).

Y es sobre todo importante en éste ámbito, tener presente las distintas posibilidades de percibir y comprender una realidad o experiencias a través de los sentidos que no son sólo la vista. Como menciona Cáceres, existen culturas que poseen cosmoaudiciones, o sea que la visión no rige primordialmente sus culturas, su pasado y su presente. Sino que sería la audición. Desde éste punto podemos comprender que en la vida cotidiana que poseen las culturas aborígenes, el momento del ritual, en su carácter sagrado, también funciona bajo las lógicas de darle más importancia a los otros sentidos.

El ritual pertenece a todas las culturas del mundo y es un elemento inherente a la formación de las culturas. Un elemento que entrega visiones sobre la existencia y da sentido a las prácticas de cada sociedad, desde su espiritualidad hasta sus niveles más pragmáticos.

(...) [el ritual] Constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social, que, a escala general o sectorial, contribuye a la regeneración permanente o periódica de esa vida, a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas calificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin (Gómez, Pedro, 2002).

Pedro Gómez García, define esta idea desde una perspectiva filosófica y, por tanto, científica. Lo que a ratos podría parecer algo incongruente entendiendo que se está hablando de rituales de sociedades humanas que no funcionan bajo las lógicas calculadoras y pragmáticas de la ciencia occidental moderna. Pero opté por elegir ésta definición a pesar de lo recién dicho, comprendiendo que la idea de “ritual” ya viene desde una visión científica que busca definir costumbres que van por fuera de las lógicas cotidianas, y que sería inútil intentar evitar éstas definiciones sólo por su origen epistemológico.

A propósito de lo anteriormente dicho, Velázquez (2012) afirma que “...sólo la explicación chamánica es la única capaz de describirlo y la investigación sobre terreno, la única experiencia capaz de percibirlo e, inclusive, sentirlo.”

Cabe destacar que la idea de ritual no va anclada con lo tribal. Si bien, lo tribal contiene a lo ritual, ésta relación no necesariamente se aplica al revés. Corry (2014) explica que: “Se entiende por pueblos indígenas tribales aquellos que tienen un modo de vida eminentemente autosuficiente, en gran medida al margen de la sociedad mayoritaria o Estados-nación urbanos”. Esto quiere decir que lo tribal es propio de una sociedad/pueblo que contiene su propia cultura y cosmovisión, dentro de esto estaría lo ritual, acerca de esto Corry señala: “Por ejemplo, dichos pueblos (y son pueblos, no meros individuos que eligen agruparse) cazan, recolectan, cultivan o pastorean casi toda, si no toda, su comida y construyen sus hogares ellos mismos con materiales locales.”

Por otro lado, comprenderemos música a grandes rasgos como una experiencia sonora que requiere de un mínimo nivel de organización humana y que busca expresar sensaciones. Esta definición se escapa de la típica que podríamos encontrar en distintas fuentes de teoría musical académica o con una visión moderna:

(...) es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psicoanímicos (Rousseau, 1718).

Aquella descripción citada no resulta favorable para la visión de ésta investigación, ya que, al analizar la música desde una perspectiva indígena, nos encontramos con formas distintas de funcionar, que no siguen la idea de “organizar lógicamente una combinación de sonidos”, sino que tiene que ver con experiencias vivenciales que existen sólo en el momento en el que son tocadas y oídas por quienes participan. Y que no busca expresar sensaciones específicas individuales de los intérpretes, sino que establecer estados de conciencia que favorezcan al ritual o ceremonia respectivo de cada cultura.

Comprendiendo todos estos posicionamientos etimológicos podemos comprender la música de ritual como una experiencia sonora que existe sólo en el momento en el que se toca. Que proviene desde una intención de ceremonia, de festividad o de un culto, dependiendo de la cultura respectiva. Ésta música no funciona bajo las lógicas occidentales de lo que se entiende por música, sino que es funcional a las intenciones del chamán; por tanto, se desprende de un orden rígido y no considera las normas que pretenden mantener un equilibrio entre armonía, melodía y/o ritmo. Más bien utiliza estos mismos elementos, según el orden que la cultura estime conveniente y funcional a sus intenciones de ritual. A cerca de esto Ramírez comenta:

...el conocimiento científicista y objetivista se convierte en una construcción derivada del contexto inherente a la Modernidad, antes que un evento real y objetivo preexistente a la mirada, o, en otras palabras, son la percepción y la interpretación acciones cognitivas impregnadas de culturalidad, por lo que toda percepción da por resultado una interpretación reclamada como propia, y no el trozo de una pretendida verdad absoluta develada. (Ramírez, 2004)

Esta tesis se situará desde la misma vereda. Teniendo en cuenta que las acciones cognitivas como lo ritual, la ceremonia, y la congregación de personas en torno a un discurso; estarán siempre permeadas por la culturalidad de los individuos presentes. Es por esto que, en parte, se desecha la mirada absolutista de occidente, que pretende develar una verdad absoluta, esto con la intención de favorecer a la comprensión del concepto ritual.

## 7.2. Música electrónica (EDM)

Se puede comprender la música electrónica, como cualquier conjunto de sonidos organizados con un fin estético mediante máquinas que permitan sintetizar sonidos, crear nuevas posibilidades sonoras a partir de ondas sinusoidales, o bien, tomar sonidos pregrabados y modificarlos según el compositor estime conveniente. Según esto, el espectro musical que hay que tener en cuenta es bastante amplio, hasta inconmensurable. Es por esto que la música electrónica se divide en distintos sub-géneros, de los cuales ampliamente, podemos observar dos: la música electrónica no bailable, y la música electrónica bailable. Siendo la primera, una suerte de primer eslabón que da pie a la segunda. Proponiendo las primeras formas de síntesis de sonidos, nuevas atmósferas y experimentaciones sonoras que, en su gran mayoría, resultan ser poco amigables a la hora de intentar danzarlas. Ya que su naturaleza proviene de la intención de descubrir nuevos horizontes sonoros, colores, o cualquier nuevo elemento expresivo que aporte al discurso del compositor(a). A esta música electrónica se le clasificó históricamente como música concreta o música electroacústica, aunque cabe destacar que a este género se le atribuyen más variables en su fuente de sonido, siendo las máquinas una gran parte de éstas, pero no la única:

La música concreta emplea como generación de estímulos sonoros, cualquier tipo de generador de sonido. Estos generadores podemos clasificarlos en mecánicos, biológicos y electrónicos, según su fuente de origen. Generador mecánico es aquel que genera sonoridades por medio de objetos (golpes, choques, roces, etc.), mecanismos (instrumentos musicales, máquinas, motores, etc.), y acontecimientos naturales (sonoridades de la naturaleza, lluvias, vientos, etc.). Generador biológico es aquel en el que intervienen procesos vitales en su funcionamiento, ya sea directos, como la voz humana, o indirectos, cuando interviene el humano en algún momento importante de su accionamiento (un ritmo, un instrumento musical ejecutado, etc.) y generador electrónico es aquel construido por medio de dispositivos electrónicos destinados a obtener sonoridades especiales. (Asuar, 1959)

Como se puede dilucidar en el artículo de Asuar, la música concreta nace desde la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras, utilizando los recursos que permitió la inserción de las máquinas al mundo sonoro. Esto sin descartar el uso de instrumentos musicales, o de

cualquier otro generador de sonido. Quien compone la música concreta (o electroacústica) utiliza la superposición, la secuencia y el desmantelamiento del orden de los sonidos grabados para obtener su fruto. Y no necesariamente es quien ejecuta el generador del sonido, como lo sería un guitarrista o cualquier intérprete de algún instrumento musical. Más bien quien hace la música concreta trabaja en la edición y re-ordenamiento del material sonoro ya generado previamente.

En contraposición, quien hace la música electrónica se encarga (además de la edición y superposición de los elementos) de generar el sonido, principalmente desde máquinas que necesitan ser manipuladas para entregar un elemento sonoro. Esta diferencia entre quienes hacen música concreta v/s quienes hacen música electrónica, se va difuminando con el pasar del tiempo, hasta llegar a un punto en donde hoy, quien compone la música llega a encargarse de casi todos los aspectos que implican componer y producir un material sonoro. El hecho de clasificar los géneros según si es que la persona sólo editó las fuentes de audio o las generó, sirvió a los críticos musicales de la época (entre 1930 y 1950) para tener un terreno en donde pararse y poder apreciar estos géneros que, aunque se intenten diferenciar, hoy en día poseen más similitudes que discordancias.

Aun así, en sus inicios, la música electrónica llegó a tensionar las posibilidades estéticas del arte sonoro. Y por esto, le costó adquirir buena reputación entre los auditores, los que en un principio se vieron desorientados por las nuevas sonoridades que proponían estos géneros, en su tiempo vanguardias.

Estos nuevos sonidos ya no respondían a las categorías tradicionales entre música vocal e instrumental, sino que surgieron de máquinas y aparatos eléctricos. Es por esto que las posibilidades tímbricas que ofrecía el nuevo medio electrónico, conquistó a los compositores, pero desorientó al público, debido a que muchas personas en esta época atribuyeron a los sonidos una falta de expresividad humana (Gómez, 2009).

Por otra parte, y la que será considerada en ésta tesis, está la música electrónica destinada al baile (EDM= electronic dance music). Este es el otro lado de la cara de la música electrónica, la que históricamente ha logrado llegar a muchos más oyentes a nivel global. Esto gracias a que resulta bastante más amable al oído del consumidor musical gracias a la

mezcla “de varios estilos y fuentes sonoras para crear diferentes productos válidos para todos los públicos” (Urbanfire, 2016), en comparación a la música electrónica más experimental. Esta cualidad del EDM resulta ser para varios entendidos en el tema: “(...) Una amalgama pastosa que elimina todo lo bueno de éstos, quedándose con una fórmula fácil, simplona y de rápido acceso para nuevos y primerizos públicos.” (Urbanfire, 2016).

Pareciera ser que para muchos ojos la EDM ha resultado ser más una estrategia de la industria musical, que un género de música como tal. Generando un imaginario colectivo de la electrónica que termina mezclándose con el pop, todo el marketing y lo mainstream; esto se condice en festivales masivos en donde la atención está puesta casi en su totalidad en el espectáculo que significa estar presente en estas fiestas, que de ritual o intención de autoconocimiento tienen bien poco, aunque sea esta la imagen que se vende, termina siendo un negocio más que ha ido expandiéndose a niveles globales. A pesar de todas las críticas sobre la industria musical y la masificación de movimientos sociales que cargan intenciones muy lejanas a esta misma masificación, mi investigación ocupará las siglas y el concepto de EDM considerándolo útil en su primera instancia, la etimológica, la que responde a una definición concisa de una música electrónica destinada a ser bailada, ni más ni menos.

En el caso de Matanza, banda chilena que analizaré para responder a mi pregunta investigativa, las técnicas de la música electrónica, la llamada históricamente “música concreta” y la música en formato banda; se entremezclan para dar vida a un discurso sonoro que pretende acercarse a las nociones de música ritual que existen en el imaginario colectivo. La particularidad de la música de Matanza, es que al presentarse en vivo, entremezclan los formatos de reproducción de la música, utilizando máquinas que sintetizan los sonidos a su gusto (técnicas de música electrónica), sonidos pregrabados que se re ordenan en función de las obras musicales (técnicas de música concreta) y la ejecución de instrumentos tanto digitales como análogos, esto se refiere tanto a máquinas que sintetizan el sonido como a bombos legüeros, charangos, quenás, y otros timbres que aporten al acercamiento respecto de la sonoridad ritual. No está de más decir, que en primera instancia en la música de Matanza, se puede percibir una atmósfera ritual andina fuertemente arraigada, pero que esto no quita la posibilidad de

que existan más influencias o elementos compositivos que vengan desde otros rincones del mundo y con otras intenciones, que cargan otras culturas y que al mismo tiempo comparten el mismo continente.

A modo de contextualización histórica geográfica, es importante destacar que en Chile actualmente hay varias bandas que se han atrevido a experimentar con estos formatos híbridos de presentación en vivo. Circundando entre la ejecución de instrumentos y las máquinas que reproducen pistas anteriormente editadas. Estos formatos abren un abánico de posibilidades bastante variados, en donde cada banda se definirá en sí misma respecto de que estilo le representa más, habiendo así agrupaciones que se acercan más al folclor y los elementos electrónicos son pocos, y existiendo otras que se sitúan desde el paradigma pop contemporáneo, el cual utiliza casi en su totalidad máquinas, pero que no deja de lado del todo los instrumentos ejecutados. Es este punto, el contemporáneo, en donde las fronteras entre lo que se denomina música electrónica y música “no electrónica” se comienzan a difuminar. Ya que no existe (y ojalá no exista) un acuerdo que abarque a todas estas músicas y que estipule estricta y claramente las diferencias entre las dos. Si es que basta para que haya un instrumento electrónico en una banda para que sea música electrónica o no lo sea, o si es que es necesario que la totalidad de la instrumentación en una agrupación sea electrónica, o si es que es necesario una agrupación, teniendo en cuenta que hoy en día también hay bandas compuestas por una o dos personas, que ejecutan varios instrumentos a la vez con ayuda de la tecnología. En resumidas cuentas, la música electrónica hoy en día está entrando a un nuevo paradigma, el cual deberá redefinirse para no quedar obsoleto en cuanto a los elementos que le definen y que le caracterizan, ya que quienes hacen arte muchas veces tensionan las fronteras entre géneros. Es así como la historia de la música va avanzando.

A modo de conclusión de ésta arista del marco teórico, la música electrónica de Matanza se define como música electrónica porque la banda basa su sonido (en estudio y en vivo) en la ejecución de las máquinas y la edición de sonidos. Aunque existan instrumentos tocados acústicamente, los cuales brindan gran parte del color y de la influencia de la que más adelante hablaré, el pilar fundamental de esta agrupación es que su música electrónica está hecha para el baile y para la introspección, tal cual lo hace la música ritual.

### 7.3. Influencia y Mímesis

Si bien, esta tesis pretende definir los elementos compositivos de la música ritual de la isla Bohío, que han sido usados en la creación de piezas de música electrónica hecha en Chile, en la época actual; esto se puede traducir como la influencia que ha tenido la música ritual afroamericana en la EDM. Siendo los elementos compositivos los frutos de un análisis teórico musical que observará cómo una influencia a la otra. La idea de influencia ha sido estudiada desde hace ya un par de siglos. Desde que los estudiosos griegos crearon la idea del comparatismo, la cual es una metodología que analiza el funcionamiento habitual del psiquismo humano en su confrontación con el mundo. Aunque éste método fue utilizado inicialmente en la literatura, se terminó aplicando históricamente a las distintas variedades de artes que existen, entre ellas: la música. El comparatismo termina siendo un mecanismo para analizar y determinar cómo las artes históricamente tienen influencias sobre las otras, independientes de su técnica. Walzel lo define acertadamente cómo “la iluminación recíproca de las artes” (Walzel, 1917).

Cabe destacar que mucho antes de las definiciones que se podrían dar sobre el concepto del comparatismo, existía la idea de la mimesis. Concepto del cual el comparatismo toma elementos y establece como su raíz en un sentido funcional.

Las primeras apariciones de la idea de mimesis se remontan a las primeras fiestas agrarias de los antiguos griegos, en donde las personas que participaban de estas ceremonias bebían “infusiones extremadamente potentes, pues con su libación pretendían llegar a sentir la presencia de deidades honradas”. (Gutiérrez, 2016). Esto con el fin de agradecer a sus dioses por la fecundidad de la tierra y la cosecha que se obtuvo durante el año en los campos.

El consumo de estas sustancias en sus ceremonias generaba alteraciones en los estados de la personalidad de quienes participaban, en su mayoría hombres, al entrar en estados de éxtasis se mostraban estar poseídos por las deidades en las que su cultura creía y a quienes mismas iban dirigidas estos rituales y fiestas. Estos seres que poseían las almas de los feligreses se denominaron *mimós* y “su experiencia extática respectiva fue designada *mímesis*”. (Gutiérrez, 2016)

La contextualización histórica y etimológica anteriormente dicha es necesaria para comprender el estado actual de la percepción que se tiene del concepto de mimesis, la cual siendo más que una simple imitación, surge desde estas ceremonias de la antigua cultura griega.

"«Mimesis» deriva de «mimós» y «mimeisthai», términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –divina o animal- o seres de otro tiempo. «Mimeisthai» no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno" (Bozal, 1987)

Como explica Valeriana Bozal, las personas que estaban presentes y participaban de los rituales de celebración griegos encarnaban a estas deidades, ayudándose de las bebidas que tomaban para embriagarse, bebidas que muchas veces se mezclaban con muchos litros de agua (para que no fueran mortales) y con otras sustancias generalmente psicotrópicas. Estas sustancias muchas veces podían generar estados de alucinaciones, lo cual propiciaba la sugestión respecto a las posesiones de deidades. El elemento de la sugestión es fuertemente importante para otorgarle veracidad al fenómeno que ocurría.

Por consecuencia podemos entender que el concepto de mimesis desde la encarnación es mucho más que una simple imitación. Esta idea se puede vislumbrar según Gutiérrez por primera vez en el Himno a Apolo Delio (VII a.C). En donde se narra la historia de un templo dedicado al dios Apolo, el cual era custodiado por doncellas que sorprendían a los devotos que visitaban el templo para alabar al dios.

"las muchachas, luego de honrar con alabanzas a Apolo, a Leto y a la certera flechadora Artemisa, entonan himnos evocando las hazañas del pasado, y pueden mimetizar la voz y las actitudes de todos los hombres, al punto de confundir al oyente sobre quién realmente se encuentra hablando. Tal es la excelencia de su dulce canto" (Homero, 1914)

Es así como se establecen las primeras nociones de mimesis, definiendo una encarnación de otro ser en un cuerpo, asumiendo sus cualidades identitarias y demás elementos que puedan construir una identidad asumida. Aun así, con el pasar del tiempo, casi trescientos años después, el poeta Teognis de Megara (VI a.C) utilizaría este mismo concepto, pero

cambiándole el significado según su contexto, en donde el artista declara “buenos y malos me critican, pero ninguno de estos ignorantes me ha podido mimetizar” (Teognis, 1931).

Teognis genera en esta oración un nuevo sentido que se le carga al concepto de mimetizar, el cual va más allá de una simple imitación, y más bien se refiere a la igualación en logros respecto de otros artistas o críticos de arte de la época.

Muchos otros significados que se le atribuyen a este concepto se pueden encontrar. Sócrates definió la mimesis como una representación aparente, y fue uno de los primeros en cuestionar su carácter sagrado. En donde establece por ejemplo que un pintor que pinta una cama está más alejado de la verdad del objeto imitado que el carpintero el cual construye la cama.

## **8. Marco Metodológico**

### **8.1. Enfoque de la investigación:**

Esta investigación se basará en un enfoque cualitativo, en donde la manera de afrontar las preguntas de investigación y sus objetivos están sujetos a un procedimiento más flexible, que pretende comprender las situaciones desde una visión subjetiva, en un contexto y tiempo específico. Todo esto basado en la propuesta de investigación con enfoque cualitativo del autor Sampieri (1991).

### **8.2. Tipos de investigación:**

La investigación se basará en el tipo hermenéutico musical, método de interpretación habitualmente de textos sagrados o artísticos, pero ésta vez centrado en lo musical. Es una técnica útil ya que es abierta a considerar el carácter interpretativo, subjetivo y/o expresivo de las obras artísticas. Aun así, se debe tener en cuenta que se analizará la música desde cuatro aristas distintas (y complementarias). Uno de estos puntos es el enfoque extra-musical del análisis, donde se consideran todos los elementos que rodean la experiencia musical ritual que contiene la música indígena y la música electrónica. Desde éste ámbito, la investigación tomará un carácter de teoría fundamentada, el cual es un método en donde la teoría y los resultados de las investigaciones emergen desde los mismos datos (en éste caso las obras) (Glasser y Strauss, 1967).

### 8.3. Técnica de análisis:

Esta investigación tomará como grano angular para la técnica de análisis, la metodología de análisis musical macroformal del autor Juan David Manco (2015). La cual consiste en analizar obras de larga duración o de varios movimientos, desde distintos parámetros de lo musical y de los elementos compositivos, los que Manco denomina como “Grados de Unidad” (pág. 16). Esto, para lograr una observación lo más completa posible sobre el objeto de estudio, considerando siempre la subjetividad del arte musical y las distintas aristas sujetas a interpretación de quien compone y quien escucha.

El análisis musical macroformal surge desde el proceso de exponer, criticar y resignificar a tres autores que, anteriormente, han propuesto distintas formas de analizar el proceso de análisis musical (LaRue, Bas y Kühn). Manco dedica un capítulo a cada uno de estos autores para explicar su metodología y luego criticarla, descartando así, lo que no le sirve y recolectando ideas para posteriormente crear su propia forma de análisis macroformal, el cual será el utilizado en ésta investigación.

Cabe destacar que, aunque se trate de una metodología de análisis que se pensó para ser aplicada en obras de carácter docto, las cuales fueron compuestas en contextos históricos totalmente distintos al contemporáneo, se puede aplicar (con leves consideraciones) en el análisis de obras modernas de la música popular. Mientras que las obras analizadas en la tesis sobre la macroforma son todas obras de carácter docto, que comprenden la estructuración de las piezas musicales como la separación de los momentos o *capítulos* en forma de movimientos o partes.

Esta forma de fraccionar una obra, se contrapone a los formatos actuales de organización de un producto musical. Los cuales funcionan bajo otras lógicas de estructuración de las piezas. Hoy más reducidos y – por qué no decirlo – con más permiso de tener caracteres propios que no necesariamente representen la idea central de la obra (álbum, disco o EP). Esto provoca que, dentro de un disco musical, no es obligación que exista una relación *explícita* entre las partes que la componen, generando así nuevas maneras de crear una narración y una experiencia musical. Aun teniendo en cuenta esta diferencia, el análisis

macroformal se adapta perfectamente a los contextos modernos de estructuración de las obras musicales.

Considerando a los 3 autores que Manco toma para crear su propia metodología en base a investigaciones previas, se puede constatar la supremacía del elemento melódico en el marco de la construcción de unidad desde la macroforma. Esto a pesar de haber realizado un paseo teórico por las diferentes propuestas de estos autores y haberles encontrado puntos de inflexión a los que criticar. La macroforma logra alejarse de la idea de que la melodía es lo central en una composición, pero no del todo. Si bien considera varios otros factores, como lo rítmico, lo estructural y/o la instrumentación empleada; lo motivico (la melodía) sigue siendo el punto que más es analizado a lo largo de toda su investigación. Esto se debe a que la sociedad occidental, históricamente ha puesto sus oídos primero que nada en lo melódico, conduciendo así a una gran profundidad de exploración (y por tanto análisis) en cuanto a éste ámbito.

Es por esto que los autores expresan la necesidad de identificar otros elementos fuera de lo melódico, que permitan reconocer relaciones de *unidad musical* en las obras conformadas por varias partes o movimientos.

#### **8.4. Unidad de Análisis:**

La presente investigación pretende identificar las relaciones de unidad musical de la música ritual que influencia en la composición de la música electrónica, aplicada al caso de Chile. Desde éste ámbito el análisis macroformal ayudará gracias a que funciona observando desde un determinado parámetro de relación musical, la obra, o alguna parte grande de la obra. Un análisis que considera relaciones tonales, temáticas, rítmicas, estructurales, usos de la instrumentación y elementos extra-musicales, entre otras cosas; aporta las herramientas analíticas necesarias para lograr identificar la influencia que se está buscando y sustentar el supuesto.

El análisis macroformal que plantea Manco, considera siete grandes puntos desde donde observar las relaciones musicales que se generan en la obra, estos puntos son:

1. Relaciones tonales o lógicas interválicas.
2. Relaciones temáticas, motívicadas o de otra idea celular generatriz identificable.
3. Relaciones de duración aproximada de cada movimiento.
4. Relaciones de ritmo, *tempo* y métrica.
5. Relaciones formales o estructurales.
6. Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.
7. Relaciones extra-musicales.

No obstante, sólo cuatro de estos siete puntos servirán para sustentar la propuesta de ésta investigación. Ya que se puede decir a priori que las relaciones tonales, las relaciones de duración aproximada de cada movimiento y las relaciones estructurales, no aportarán al supuesto. Porque si bien, la música electrónica bailable toma elementos y recursos

musicales (y extra-musicales) de la experiencia ritual, siguen siendo dos momentos que poseen sus diferencias bien marcadas.

Una de éstas es que el proceso por el cual la música ritual de bohío es construida es a través de la improvisación, claro está que existe una previa organización por parte de quienes participan, pero a medida que la música se pone en marcha y se acerca al trance extático, las partes comienzan a extenderse o acortarse, las melodías varían libremente y, por tanto, la estructura formal de una “pieza” se moldea fácilmente a la intensión de quienes participen.

Mientras que, por el lado de la música electrónica, la gran parte de lo que está sonando está calculado y filtrado por una organización que funciona bajo las lógicas estructurales de la música occidental (intro, puente, estribillo, etc.). Si bien existen libertades inherentes a la expresión musical, los géneros suelen aferrarse a formas y/o elementos que le caractericen e identifiquen, separándolos así, de otros géneros musicales.

Por estas razones es que han sido elegido sólo los siguientes puntos para ser usados en el análisis macroformal de las unidades musicales:

1. Relaciones temáticas, motívicadas o de otra idea celular generatriz identificable.
2. Relaciones de ritmo, *tempo* y métrica.
3. Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.
4. Relaciones extra-musicales.

El cuarto punto mencionado tendrá un especial énfasis, debido a que las relaciones extra-musicales abarcan el fenómeno de la congregación de gente en algún lugar. Organización de personas que comparten un(os) interés(es) y se reúnen para encarnar la experiencia del ritual desde la electrónica.

## 8.5. Muestras y Técnica de recolección

Teniendo en cuenta los cuatro puntos a observar, y el carácter único que carga el momento ceremonial de la música ritual, he llegado a dos discos de música ritual de la isla Bohío, en el mar caribe, los cuales servirán como 2 de 3 fuentes para las unidades de relación musical que sustentarán la idea expuesta en esta investigación.

Ambos son discos que nacen desde la investigación y el extractivismo académico. Interpretados por reales habitantes que representan hoy a las comunidades originarias de las tierras respectivas de cada material. Gracias a esto, la música escuchada tiene *casi* inalterado su carácter ceremonial y espontáneo, lo que la hace muy valiosa.

Estos discos son:

1. Music from the Dominican Republic : Vol 3, Cradle of the New World
2. Music of Haití : Vol 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group
3. Dub-América, Matanza

Siendo el tercer disco, la tercera fuente para las unidades de relaciones musicales. Dub-América es el factor electrónico de este análisis, donde se verán plasmados algunos elementos compositivos provenientes en su influencia desde la Isla de Bohío.

Todas las muestras de estudio utilizadas están en formato digital, y se utilizarán plataformas de audio online, como YouTube y Spotify para reproducirlas y analizarlas.

## **9. Análisis:**

Antes de comenzar de lleno el análisis macroformal sobre las obras, es importante mencionar que el cuarto objetivo específico que plantea ésta investigación es categorizar la relación entre las músicas estudiadas. Es por esto que las categorías que Manco propone serán un pilar fundamental para comenzar éste proceso de categorización. El siguiente paso que daré, será apropiarme de éstas categorías para aplicarlas aún más específicamente al contexto de los géneros estudiados, con el objetivo de tener un análisis que se acomode a las particularidades de la música ritual y de la música electrónica.

Por tanto, las nuevas categorías son:

1. Congruencias ritmo/melódicas en las células motívicas.

Se buscará identificar las relaciones que existan en los motivos musicales, ya sea desde lo melódico y/o lo rítmico. Tales como pasajes melódicos que compartan intervalos o elementos rítmicos, o bien, patrones rítmicos en los que se identifique una familiaridad lo más explícita posible. Esta primera categoría, a diferencia de las propuestas por Manco, incluye la arista de lo rítmico, por tanto, el segundo punto se concentrará en:

2. Congruencias de pulso, métrica y/o acentuaciones

Relaciones en la velocidad con la que se llevan los pulsos de las obras, en las coincidencias de métricas o posibles cambios de métricas, y en las congruencias en cuanto a acentuaciones rítmicas de distintos instrumentos. Lo cual no es lo mismo que analizar congruencias rítmicas del todo, ya que al buscar acentuaciones solo se pretende encontrar puntos importantes dentro de un ritmo que hagan congruencia con otro, pero no así un

ritmo completo. Cabe destacar que no se debe confundir con las relaciones de motivos de carácter rítmicos, las cuales serán abarcadas en el primer punto.

### 3. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación.

Relaciones sobre la textura del sonido respectivo de cada instrumento y del uso de estos mismo. Se centrará en encontrar puntos de unión desde el “cómo suena” cada instrumento sea digital o físico, y además del rol que cumplen en su uso respectivo.

### 4. Relaciones extra-musicales.

Se considerará relación extra musical a todas las congruencias que se encuentren entre los álbumes analizados o entre las distintas músicas, que no necesariamente tengan sus parecidos en cuanto a los elementos musicales que la conforman, si no que abarquen otras aristas de lo netamente musical, ya sea lo poético, lo contextual histórico, o cualquier otra similitud en la que se pueda entrever un atisbo de influencia desde un lo ritual a lo electrónico contemporáneo o viceversa.

Por último, y antes de entrar en las anotaciones sobre las congruencias encontradas, es prudente hacer tres aclaraciones específicas respecto de las palabras que se utilizarán. Se hablará del “bombo” cuando el instrumento al cual nos referimos es de origen étnico y de carácter ritual, los cuales serán los discos Music from the Dominican Republic y Music of Haití. Por otro lado, se hablará de “kick” cuando se refiera al instrumento que suena en contexto electrónico. Segundo, y en paralelo al uso de las palabras “kick” y “bombo”. Se hablará de “sonajas” y de “shakers”, siendo la primera la que habita el universo ritual de Bohío, y la segunda la que proviene del contexto música electrónica de Matanza. Y tercero, el “alcahuete” es un tambor dominicano, el cual es tocado con un palo preferentemente, aunque también en algunas ocasiones con las manos.

## 10. Congruencias:

1. Congruencia ritmo/melódica en las células motivicas, congruencia de timbre y/o uso de la instrumentación y congruencia de pulso, métrica y/o acentuaciones en los temas:  
Lambe los Deos Manteca (Los Congos, Music from the Dominican Republic), con La Partida (Matanza).

La relación se establece en el toque del Alcahuete que está prácticamente toda la canción. Este se hace notar más explícitamente desde el segundo 25 en adelante, en donde percute en el contratiempo del 2do y 4to tiempo fuerte. Cabe destacar que estas acentuaciones están sujetas a pequeñas variaciones que hace quien interpreta la música.



Tabla 1

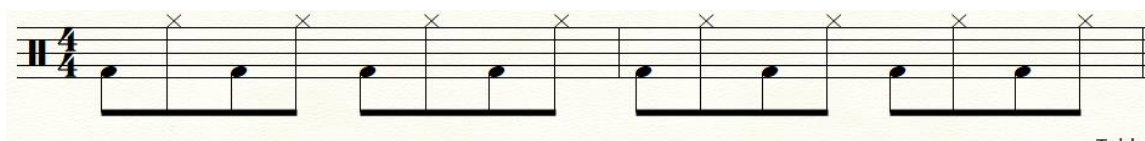
Mientras que en el tema La Partida, se escucha un sub-bajo que me atrevo a decir, pretende tener el mismo rol que el Alcahuete. Esto se deduce por el timbre que le dan al sub-bajo, el cual tiene un distinguible tono, y además porque suena al mismo ritmo que lo hace el tambor en su contexto, explicado en la Tabla 1 (contratiempo del 2do y 4to tiempo fuerte).

Este sub-bajo está presente en casi toda la canción, pero el ritmo mencionado parte más específicamente en el segundo 32''.

2. Congruencias ritmo/melódicas, congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación y congruencias de pulso, métrica y/o acentuaciones en los temas: Mummies (Los Congos, Music from the Dominican Republic), con prácticamente todo el disco Dub-América de Matanza

Esta congruencia es fundamental en el proceso de influencia, ya que cimienta los pilares de varios géneros de la música electrónicaailable en general de todo el mundo. Matanza y Los Congos, Music from the Dominican Republic son nuestros ejemplos en un vasto paisaje de músicas que tomaron esta relación. La relación se establece en 2 puntos:

- a) El uso del bombo en el tema Mummies, a partir del 1'34''. El cual percute en todos los tiempos fuertes del compás, dando así el pulso de la música.
- b) En el uso del triángulo del mismo tema, que va a contratiempo constante respecto del bombo. El instrumento está sujeto a variaciones de quien interpreta.



Como se muestra en la Tabla 2, el bombo marca tiempos fuertes (figuras de abajo) y el hi-hat sus contratiempos (figuras con x). Ambos instrumentos están en un solo sistema para hacer más fácil el contraste de acentuaciones entre ellos mismos.

En la música de Dub América se puede escuchar el kick llevando el mismo ritmo en todos sus temas. El cual, se puede deducir que busca semejanza en su timbre con el bombo, desde su contexto de música electrónica. Además, se escucha que el hi-hat va a contratiempo del kick, igual que en el tema Mummies. Cabe destacar que aquí la relación de timbres no es tan exacta, pero sí lo es en cuanto al uso de la instrumentación. La única excepción al uso del hi-hat en contratiempo de los tiempos fuertes es en el tema Cuyén, en donde no hay presencia de hi-hat, pero sí de kick.

3. Congruencia de timbre y/o uso de la instrumentación y congruencias de pulso, métrica y/o acentuaciones en los temas: Los Congos del Espirito Santo Camino Reale y Le Vamo a Dar las Gracias (Los Congos, Music from the Dominican Republic) con Cuyen (Matanza).

Esta relación no es del todo explícita, no obstante, se sobre-entiende que parte del proceso de la influencia es que los elementos van mutando a medida que pasan de un contexto a otro. Aun así, se logra notar una similitud fuertemente marcada. La relación se establece en el uso de la “canoita” o clave en prácticamente la totalidad de ambas canciones dominicanas. La cual percute un ritmo sincopado, explicado gráficamente en la tabla:

Tabla 3

Mientras que en el tema Cuyén, desde el 2'25'' se puede oír una clave que comparte algunas acentuaciones del ritmo de Camino Reale y de Le Vamo a Dar las Gracias (y comparte, aunque no exactamente, su timbre). Estas acentuaciones no son exactamente las mismas que las de la música de Republica Dominicana. Aun así, existen similitudes que se demuestran gráficamente a continuación:

Tabla 4

En la tabla 4, el primer sistema es el ritmo que percute la canoita en Camino Reale y en Le Vamo a Dar las Gracias, y el segundo sistema es el ritmo que percute la clave en Cuyen. Se puede notar a simple vista que rítmicamente no son iguales, pero comparten

las acentuaciones y la intención de la síncopa extendida en los primeros dos tiempos del primer compás de cada uno. Y, además comparten las acentuaciones en los contratiempos de los tiempos fuertes 2 y 4 en ambos compases. En el segundo compás de la clave de Cuyen hay una variación de la síncopa esperada que genera una diferencia importante respecto del sistema superior, así como también lo hace el silencio de corchea en los tiempos 3 de ambos compases.

Cabe mencionar que estas similitudes se encuentran no sólo en las canciones mencionadas, sino que se repiten a lo largo de casi todo el disco Music from the Dominican Republic. Esto debido a que la música es portadora de un carácter marcado que no varía radicalmente entre sus temas. Es por eso que muchos de los usos rítmicos y timbrísticos de los elementos mencionados se encuentran en más de una canción. Los ejemplos elegidos son los que tienen estos elementos de congruencias más explícitos.

4. Congruencia de pulso, métrica y/o en los temas: Ensilla mi Caballo, Camino Reale y Lambe los Deos Manteca (Music from the Dominican Republic) con todo el disco Dub América de Matanza:

Existe una congruencia en cuanto al pulso de ambas músicas, el cual es 125 bpm. Es importante mencionar que en el caso de Music from the Dominican Republic, el pulso varía por el factor humano de los intérpretes que tocan, los cuales no tienen la intención de mantener un pulso exactamente estable. Es más, en el tema Ensilla mi Caballo, la música parte alrededor de los 119 bpm, pero pasado los 20 segundos el pulso se acelera hasta los 125 bpm. Este pulso es una medida promedio que varía levemente en el transcurso de la música. En el caso de Matanza, el pulso es absolutamente constante ya que son máquinas que se programan en un pulso establecido. Y todo su disco Dub-América está establecido en los 125 bpm sin variaciones.

5. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas: Baile, Cum Cum, Baile (Music From the Dominican Republic) y Maldición Malinche (Matanza):

Desde el inicio del tema Maldición Malinche se escuchan instrumentos de semillas, tales como sonajas o shakers. En cuanto al tema Baile, Cum Cum, Baile, existe la presencia de 2 sonajas distinguibles: una suena desde el principio y se acopla rítmicamente a los acentos de los tambores, haciendo cuartinas que varían ligeramente y apareciendo y desapareciendo de vez en cuando. La otra sonaja se suma después de la primera dando sus acentos en los tiempos fuertes al principio, pero a medida que avanza la música va variando (al parecer) sin planificación previa.

Puede que haya más sonajas, pero debido a la calidad del sonido es difícil separar sus sonidos o patrones rítmicos del resto de sonajas. La relación se establece en el timbre de estos instrumentos, ambos desde su contexto respectivo. Cabe destacar que en Maldición Malinche aparecen otros tipos de sonajas pero que poseen un timbre distinto, más cercano a pezuñas que a semillas.

Además, es importante mencionar que en los casos de las congruencias de timbre y/o uso de la instrumentación no será estrictamente necesario el uso de tablas para graficar los patrones rítmicos explicados, ya que no necesariamente aportarán a la definición que se pretende dar.

6. Sobre las posibles relaciones motílicas en los temas: Yo traigo un Lirio, Three Children's songs y Ave María Llena Eres de Gracia (Music From the Dominican Republic) con los temas cantados de Matanza, Tiembla y Chichera:

Se buscaron congruencias de relevancia en cuanto a las melodías de ambas músicas, y es correcto decir que no existe una estrecha relación asimilable entre ambas.

Si bien comparten algunos saltos interválicos de quintas y de cuartas, y parece haber una predominancia en los grados I, III y V de cada escala, estimar congruencias sería forzado; ya que el orden lógico que se utilizan para generar las melodías es distinto en cuanto a ritmo y a intervalos.

Matanza utiliza un lenguaje más andino, en donde se usa la escala pentatónica, la cual tiene como característica no utilizar (o usar muy poco) el 2do grado, entre otras cosas; mientras que en la primera canción de Three Children's Songs, se escucha que hay una utilización constante del segundo grado con un rol resolutivo hacia el primero y desde el tercero.

Aun así, casi todas estas melodías tienen su momento de reposo bien marcado, que es donde la melodía llega a la tónica de la escala. Esto sucede en todos estos ejemplos al final de una melodía, con un fin resolutivo. Pero no es elemento suficiente para afirmar que exista una relación categorizable.

7. Congruencia de timbres y/o uso de la instrumentación en prácticamente todo el disco Dub-América de Matanza respecto de Music of Haití: Vol. 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group.

En éste ámbito la influencia se marca en el contexto de música electrónica al utilizar timbres que tienen la intención de evocar el contexto musical ritual. Si bien no son exactamente los mismos tambores y aplausos que suenan, el imaginario que logran evocar es el mismo. Esta relación se puede identificar a lo largo del disco entero de Matanza, pero no así en el disco de The Ayida Group, ya que este último tiene 4 temas que se escapan un poco del contexto ritual y evocan más un universo folclórico. Pero para fines prácticos del análisis nombraré los ejemplos más evidentes de esta relación:

- a) Paloma – Matanza:

Desde el inicio del tema se escucha un grupo de percusiones que siguen un patrón constante hasta el final, su timbre logra evocar perfectamente el contexto musical ritual de la música de Haití, gracias al tono que tiene y las melodías que logran en el cruce entre su patrón repetitivo y las demás capas de instrumentos que se van sumando a medida que avanza el tema. Cabe destacar que si bien son instrumentos digitales que pretenden asemejarse a instrumentos de percusión, estos mismos también poseen alturas (notas) y son capaces de establecer

melodías y relaciones melódicas con otros instrumentos, sean de percusión o netamente melódicos (como voces, sintetizadores, flautas, etc.)

b) Las Indias – Matanza:

Específicamente desde el 3'00'' hay una explícita relación de timbres con la música ritual, el caso de The Ayida Group es un solo ejemplo de esta relación. En el tema de Las Indias se puede oír varias capas de tambores que establecen esta relación, y además se logra diferenciar una suerte de marímbula o clave de madera que sin problemas puede relacionarse a la clave utilizada en la mayoría de los temas del disco Music of Haití. Pero por dar un ejemplo en específico: el tema Mambo Ayida, en donde se escucha una clave constante bien atrás de todos los cantos, tambores y alguna otra sonaja que pudiera estar presente, aunque poco reconocible.

c) Cuyén – Matanza:

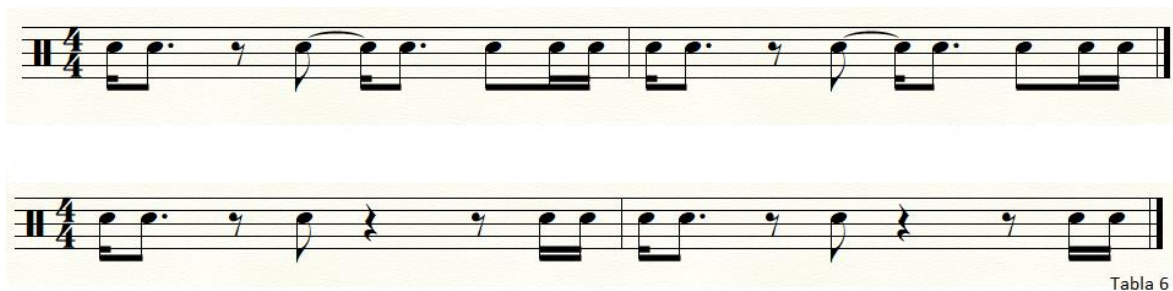
Se identifica claramente durante todo el tema, la presencia de influencia desde la música ritual en la similitud de timbres de tambores y claves superpuestas generando melodías al igual que en la congruencia número 7. En este caso se van sumando capas a medida que avanza la obra, generando así un entramado cada vez más denso de polirítmias. Recurso más que recurrente en la música del disco Music of Haití: Vol. 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group

8. Congruencias de pulso, métrica y/o acentuaciones en los temas: Mambo Ayida (Music of Haití) con Maldición Malinche (Matanza).

Existe una congruencia en cuanto a las acentuaciones de los distintos instrumentos percusivos en ambas músicas. Mambo Ayida posee durante casi toda su duración, unos tambores que percuten el siguiente ritmo:



Este ritmo establece las acentuaciones en donde se generarán las congruencias respecto de lo que hacen los shakers y el sub-bajo en Maldición Malinche, los cuales percuten las siguientes acentuaciones:



En la tabla se puede comprender gráficamente la presencia de las acentuaciones en las dos primeras figuras del primer tiempo del compás, luego la acentuación a contra tiempo del segundo tiempo fuerte, elemento que ya había sido señalado en la primera congruencia rítmica. Y que por tanto ya se hace recurrente en cuanto a las influencias. Y por ultimo se puede ver las dos semicorcheas juntas al final del compás para unirse con las dos primeras figuras del siguiente compás.

Cabe destacar que cuando se habla de acentuaciones, se consideran los golpes más importantes dentro de un ritmo. Por lo que en las tablas ciertamente muchas veces no estarán los ritmos completos, o todos los golpes que dan quienes interpretan

(humano o máquina) estos ritmos. Sino que se destacarán los puntos de golpes importantes (las llamadas acentuaciones) con fines analíticos.

Respecto a cambios de métricas y amalgamas en el disco Music of Haití: Vol. 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group:

Se reconocen principalmente congruencias en cuanto a timbres y/o uso de la instrumentación, en cuanto a ritmos y/o acentuaciones es más inexacto entrar a analizar ya que la música ritual de Haití posee una complejidad rítmica a la cual la electrónica (por lo menos el disco elegido para el estudio) no alcanza a llegar, esto debido a que tiene cambios de métrica y amalgamas de distintos compases superpuestos que aparecen y desaparecen sin aparente planificación previa. Esto se puede leer desde la perspectiva de que quienes interpretan la música lo hacen desde la intuición y la experiencia que tienen al llevar años haciéndolo, pero no exactamente desde el ordenamiento lógico de las variaciones métricas.

## 8. Relaciones extra musicales en canciones de Matanza

### a. Maldición Malinche:

El tema Maldición Malinche, tiene un extracto del tema Maldición de Malinche interpretado por Amparo Ochoa que, si bien no es música ritual exactamente, ya que se sitúa en un universo más popular, está fuertemente ligada a esta, e intenta reproducirla desde el contexto mexicano de Nueva Canción. Movimiento musical que en América Latina sucede a mediados de la década de los 60', representado por la característica que difería de las lógicas de producción de la música popular en esos años. Fue un movimiento que por primera vez hablaba de un compromiso social representativo de otras cosmovisiones que abarcan desde la vida campesina, la vida obrera y la visión indígena precolombina, y que reconoce a varios antecedentes tales como Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui. Amparo Ochoa realiza una reinterpretación de la música compuesta por Gabino Palomares.

La relación con Bohío (y con Latinoamérica entera) se relaciona con el relato del momento en que los colonizadores llegan a América en sus barcos y son vistos por los habitantes del continente. De cómo le abrieron las puertas a su tierra pensando que eran dioses. Y más tarde de como esto repercute en la sociedad latinoamericana contemporánea.

b. La Partida:

La obra La Partida pertenece a Víctor Jara, músico y cantautor que incluyó este tema en El derecho de vivir en paz, su 6to álbum en 1971. La versión que plantea Matanza es una reinterpretación que incluye un fragmento de la melodía escrita por Víctor, además de un cambio en la instrumentación que el cantautor proponía. Su música se relaciona fuertemente con toda la música latinoamericana, proveniente desde lo periférico y lo desplazado, tal como lo es la música ritual en varios países de este continente, incluyendo a los que habitan la Isla Bohío. Haití y República Dominicana.

c. Antigua América:

Tema originalmente del disco Alturas de Machupichu de la banda Los Jaivas en el año 1981. Disco que obtiene sus letras desde la obra Canto General de Pablo Neruda.

Matanza toma los motivos más icónicos del tema y los posiciona en su contexto entre lo electrónico, lo ritual y lo andino. Creando una versión que da atisbos de su versión original pero que también propone el rescate más ritual de la obra.

d. Paloma

La canción original es de la banda Illapu y se llama “Paloma vuela de nuevo”. Perteneciente al disco “Para seguir viviendo” del año 1988. Matanza toma samples de una versión en vivo de este tema y lo trae a la atmósfera electrónica.

Estos elementos extra musicales no establecen relaciones directas o explícitas con los discos de música ritual estudiados. Sino que son parte de un gran cúmulo de influencias indirectas presentes en toda la música perteneciente al territorio latinoamericano.

9. Congruencia ritmo/melódica en las células motivicas y relación extra musical en el tema Chichera (Matanza) respecto a casi la totalidad de los discos Music from the Dominican Republic y Music of Haití:

Esta relación se establece en base al elemento de la pregunta y respuesta. El cual funciona como influencia no sólo desde la isla Bohío, sino que de toda la descendencia africana que trajo la esclavización de la colonia a América Latina. Corresponde a la repetición de melodías, motivos o letras de manera intercalada entre dos partes del conjunto que toque la música. Esta repetición puede ser categorizada como: voz contra coro, voz contra instrumento, o rara vez instrumento contra voz y coro. En esta congruencia se encuentra la relación voz contra coro y voz contra instrumento. Ambas están presentes en el tema Chichera de Matanza. Desde el 47'' se puede escuchar que comienza a aparecer una voz que funciona en respuesta a la melodía que entregan las quenás, esta voz se va haciendo más presente conforme pasa el tiempo. Esta sería la relación voz contra instrumento. La segunda relación de voz contra coros se encuentra en el 1'49'' cuando reemplazan las lentamente el timbre de las quenás por otras voces que conforman un coro, que a su vez funcionará como respuesta a la voz que estaba desde antes.

Esta congruencia, en cuanto a los discos de música desde Haití y República Dominicana, están presentes en casi la totalidad de sus temas. Exceptuando Mummies, Viejo Luis, Three Children's Songs (Music from the Dominican Republic) y Angélique Oh, Belle Manman (Music Of Haití). En los temas que si están presentes se encuentra más que nada la relación voz contra coro. La congruencia de voz contra instrumento está en Yo Traigo Un Lirio (Music from the Dominican Republic) en la relación que se establece entre el acordeón y la voz principal.

10. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas: Legba Aquator (Music of Haití) con Icaro (Matanza)

La relación se establece en la sonoridad de los instrumentos a partir del 1'' en delante de Legba Aquator, en donde las sonajas toman prioridad por sobre las voces, generándose la textura de tambores más sonajas en primera instancia. Mientras que en el tema de Icaro de Matanza se escuchan sonajas que predominan respecto de los otros instrumentos de percusión, siendo la intención aportar a la variedad de timbres que se puede explorar en cuanto a percusión, y asemejarse así al contexto musical ritual haitiano, con una fuerte raíz africana presente.

No está demás decir que la mayoría de los elementos musicales de percusión tanto en el disco de música de Haití como en el de República Dominicana presentan raíz afrodescendiente debido a la alta migración obligada de los esclavos traídos por las colonias europeas desde África hasta América, en este caso América Central.

11. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas: Vive Le Roi (Music of Haití) con Paloma (Matanza)

La congruencia encuentra en el uso de la instrumentación de los instrumentos graves, en el caso de Vive Le Roi serían las percusiones y algunas voces, principalmente masculinas. Mientras que en el caso de Paloma priman las frecuencias graves en cuanto a sintetizadores que toman ondas sinusoidales y las marcan con supremacía por sobre los vientos y las voces, ambos instrumentos que se sitúan desde las frecuencias medias y agudas.

Esta congruencia es importante ya que da en el blanco acerca de la búsqueda de elementos que se acerquen a las intenciones de ritual. Desde la música africana traída hasta América, ha existido la presencia de la reiteración de los elementos musicales, y además la predominancia o la importancia que se le da a las frecuencias bajas en la música, independiente del instrumento del que provengan. La música popular que pretende aproximarse a la música ritual utiliza bajos grandes, recalcados y dominantes por sobre los otros instrumentos.

12. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas: Viejos Luis a Bambula (Music from the Dominican Republic) con Tiembla (Matanza)

Las congruencias se siguen repitiendo en el caso de Music from the Dominican Republic. En este punto se puede apreciar la preponderancia del triángulo. Instrumento de percusión fuertemente agudo y que, en el contexto musical de República Dominicana está constantemente abierto a las libres variaciones de quien interprete. La relación se establece a partir del 1'53'' en donde el triángulo se abre a estas variaciones y rompe con su patrón rítmico que anteriormente venía siendo más rígido. Por parte de Matanza en el tema Tiembla, uno de sus pocos temas con voz y letra, existe la presencia de un instrumento digital que se asemeja bastante al timbre del triángulo. Y que, además, comparte el uso de la instrumentación ya que también está abierto a variaciones del intérprete.

Matanza utiliza baterías electrónicas con pads a los cuales le cargan sonidos previamente modificados, éste caso es exactamente eso. La característica notoria que tienen estos instrumentos es que son tocados y no secuenciados, lo que les permite adquirir gran cantidad de variaciones rítmicas y de dinámicas, lo que se traduce en una mayor riqueza expresiva y humana.

13. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas Navidad Sin Mi Madre (Music from the Dominican Republic) con Icaro (Matanza)

La relación se establece en el uso de las sonajas con preponderancia por sobre las percusiones más graves. Navidad sin mi Madre es una Cumbia Dominicana que carga una fuerte inclinación a las texturas que proponen las distintas sonajas y pezuñas que posee la cultura dominicana. En el caso de Matanza, en el tema Icaro se nos presenta la misma inclinación a las sonajas por sobre las percusiones más graves, las cuales se supone que deberían preponderar por sobre los instrumentos de frecuencias medias y altas, por la influencia de la música afrodescendiente mencionada en la congruencia anterior. Como se ha dicho ya anteriormente, estas sonajas están abiertas a las variaciones de quien interpreta la música, aunque en el caso de esta canción las variaciones son pocas.

14. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas Los Congos “Le Vamos A Dar Las Gracias” (Music from the Dominican Republic) con La Partida (Matanza)

Este punto de congruencia es más leve, no tan explícito. La relación se establece en el uso de los instrumentos melódicos que cargan melodías en formato pregunta y respuesta. Este formato consiste en sugerir un motivo ritmo-melódico que desencadene en la necesidad de presentar un nuevo motivo, el cual responda al anterior, otorgando así una sensación de conclusión respecto de su pregunta. En el caso de Le Vamos a dar las gracias las voces permanecen en este ámbito constantemente. Este elemento está presente en casi toda la música ritual de República Dominicana, y en general de todo el caribe/centro américa. Las voces construyen motivos que serán repetidos intencionalmente a medida que avanza la música y sin la intención de cambiar mucho, ya que aquí la riqueza se encuentra en la variación de timbres y en la insistencias tanto de las letras como de las melodías.

Por su lado, Matanza en el tema La Partida, el cual es una reinterpretación de la obra compuesta por Víctor Jara. Re ordenan los elementos musicales y los sitúan en otro contexto (música electrónica). Pero aun así mantienen la esencia del tema original La Partida.

De esta forma se podría decir que la influencia proviene desde Víctor Jara hacia la música latinoamericana, en cuanto tanto a historia, temática, como a sonido. Si bien la música electrónica carga una precisión dada por las máquinas en su sonido, la música folclórica de hace más de 40 años no está exenta de precisar lo que tocaban para lograr intensiones y sensaciones.

15. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación y congruencias de pulso, métrica y/o acentuación en los temas Balilé (Music of Haití) con Los Mapuches (Matanza)

La relación se establece primero que nada en la métrica y las acentuaciones que otorgan las diferentes percusiones de ambas obras. Los Mapuches, claramente por el título de la canción pretenden aproximarse más a la música ritual situada en el espacio geográfico que hoy utiliza Chile. Pero aun así permanece la influencia desde la métrica y acentuaciones que utilizan en relación a Balilé, en donde las percusiones marcan los tiempos fuertes sin grandes variaciones y las sonajas ocupan los tiempos débiles, ocupando así los espacios vacíos entre los instrumentos. Ya que Balilé es música de carnaval, se puede oír una preponderancia de los elementos que evoquen un imaginario de fiesta y de calle, en donde el formato de los instrumentos también está a disposición de estas intenciones, ya que son sólo instrumentos que por su construcción están hechos para ser transportador con facilidad y por grandes distancias y periodos de tiempo. En cuanto a Matanza, en el tema Los Mapuches se puede establecer la misma relación de acentuaciones entre sus instrumentos, principalmente los de percusión, los cuales están en tiempo fuerte y que por tanto nos brindan explícitamente el pulso de la música. Mientras que los instrumentos con frecuencias distintas a las más graves, se sitúan en los espacios vacíos que van dejando estas percusiones de bajo tono.

16. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas Ayida Déesse Arc en Ciel (Music of Haití) con Chichera (Matanza)

La congruencia se establece esta vez en dos elementos importantes para ambos contextos musicales. Sin estos elementos la influencia sería aún más acotada o implícita de lo que es actualmente. La relación se define desde 1) el uso de las voces y 2) el uso de las percusiones.

1. La utilización de las voces por parte del contexto musical desde Haití, se caracteriza por cargar con el elemento de la pregunta y respuesta. Parámetro en donde una parte de las voces proponen una melodía y la otra parte de las voces responden a esta melodía, casi siempre terminando en la nota tónica para así dar una sensación de reposo en términos melódicos. Por parte de Chichera, las preguntas y respuestas de presentan desde voces contra instrumentos de vientos, en este caso quenás. Relación en donde se invierten constantemente los roles de pregunta y respuesta, o sea que a veces uno pregunta mientras que el otro responde y viceversa.
2. El uso de las percusiones en la música de Matanza, como ya se ha dicho reiteradas veces, se establece en el contexto ritual desde la reiteración desde los elementos. Aunque cabe destacar que no siempre las percusiones utilizadas en la música electrónica de Dub América son netamente tambores o percusiones reales, sino que muchas veces también son instrumentos digitales que intentan acercarse al timbre de un tambor, pero que en ningún caso pretenden ser idénticos a los otros.

17. Congruencias de timbres y/o uso de la instrumentación en los temas Ayida Pas Nan Bétise (Music of Haití) con Icaro (Matanza)

La relación se establece en el uso de los instrumentos ritmo-melódicos no percusivos, los cuales serían las voces en contexto Music of Haití, y de los charangos con las quenás en contexto musical electrónico de Dub América. En este caso las voces de la música desde Haití se van agregando conforme avanza la música y las reiteraciones de los distintos elementos. Generando así, poco a poco, un entramado de voces cada vez más denso y reduciendo la distancia entre las voces. Por su parte, en el caso de Icaro de Matanza, se genera la misma estructuración a partir del uso de la instrumentación, la cual es generar una densidad que va creciendo en torno a los instrumentos melódico armónicos.

18. Congruencia de timbres y/o uso de la instrumentación en prácticamente todo el disco Dub-América de Matanza respecto de Music of Haití: Vol. 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group.

En éste ámbito la influencia se marca en el contexto de música electrónica al utilizar timbres que tienen la intención de evocar el contexto musical ritual. Si bien no son exactamente los mismos tambores y aplausos que suenan, el imaginario que logran evocar es el mismo. Esta relación se puede identificar a lo largo del disco entero de Matanza, pero no así en el disco de The Ayida Group, ya que este último tiene 4 temas que se escapan un poco del contexto ritual y evocan más un universo folclórico. Pero para fines prácticos del análisis nombraré los ejemplos más evidentes de esta relación:

a) Paloma – Matanza:

Desde el inicio del tema se escucha un grupo de percusiones que siguen un patrón constante hasta el final, su timbre logra evocar perfectamente el contexto musical ritual de la música de Haití, gracias al tono que tiene y las melodías que logran en el cruce entre su patrón repetitivo y las demás capas de instrumentos que se van sumando a medida que avanza el tema. Cabe destacar que si bien son instrumentos digitales que pretenden asemejarse a instrumentos de percusión, estos mismos también poseen alturas (notas) y son capaces de establecer melodías y relaciones melódicas con otros instrumentos, sean de percusión o netamente melódicos (como voces, sintetizadores, flautas, etc.)

b) Las Indias – Matanza:

Específicamente desde el 3'00'' hay una explícita relación de timbres con la música ritual, el caso de The Ayida Group es un solo ejemplo de esta relación. En el tema de Las Indias se puede oír varias capas de tambores que establecen esta relación, y además se logra diferenciar una suerte de marímbula o clave de madera que sin problemas puede relacionarse a la clave utilizada en la mayoría de los temas del disco Music of Haití. Pero por dar un ejemplo en específico: el

tema Mambo Ayida, en donde se escucha una clave constante bien atrás de todos los cantos, tambores y alguna otra sonaja que pudiera estar presente, aunque poco reconocible.

c) Cuyén – Matanza:

Se identifica claramente durante todo el tema, la presencia de influencia desde la música ritual en la similitud de timbres de tambores y claves superpuestas generando melodías al igual que en la congruencia número 7. En este caso se van sumando capas a medida que avanza la obra, generando así un entramado cada vez más denso de polirítmias. Recurso más que recurrente en la música del disco Music of Haití: Vol. 3, Songs and Dances of Haití, The Ayida Group

## 19. Conclusiones

A través de los resultados del análisis y del bagaje por el marco teórico y todas las referencias bibliográficas estudiadas, se identifica que existe una constante insuficiencia en las técnicas de análisis que se ha propuesto históricamente en cuanto a lo musical. Si bien el análisis macroformal nos da las herramientas elementales para establecer un piso mínimo desde donde comenzar a trabajar una investigación analítica, hay elementos específicos de los estilos musicales, de la composición, y de las influencias, que se escapan de las categorías de análisis propuestas. Tales como las texturas, atmósferas, técnicas, y otros elementos que están sujetos a la interpretación de quién escuche, son aristas que han sido desplazadas de los análisis por la dificultad que significa entrar a dilucidar sus características dentro de su subjetividad. Considero que la metodología de análisis propuesta funciona para explicitar las congruencias que se pretendieron encontrar, sin embargo, se considera necesario profundizar los actuales factores de análisis y ampliar las categorías a considerar.

De todas formas y a modo de conclusión, la propuesta de análisis sobre los elementos compositivos que generan influencia sobre otros géneros y contextos socio culturales ha sido fructífera en cuanto a sus resultados. Se ha comprobado el peso que ha tenido la música ritual, no sólo de la isla Bohío, el cual es el punto de inflexión importante de esta investigación, sino que también de toda Latinoamérica, sobre las nuevas composiciones de música electrónica que se estén generando ahora mismo en nuestro continente. Y que espero, a futuro no muy lejano, transforme nuestra visión acerca de la fuerza que contiene la unión de las sabidurías en función del progreso espiritual e intelectual de nuestras culturas, como país y como latinoamericanas y latinoamericanos.

## 12. Referencias Bibliográficas

1. Asuar, En el Umbral de una Nueva Era Musical, 1959
2. Bozal, Valeriana. Mímesis: Las Imágenes y las Cosas, 1987
2. Cáceres, Díaz, Alucinógenos musicales y Música Alucinógena, 1983
3. Corry, Stephen, Pueblos indígenas para el mundo del mañana, 2014
4. Dictionnaire de la Musique, Rousseau, Jean-Jacques, 1718.
5. Efectos de la música trance percusiva y la música trance electrónica en el EEG. Gómez, Jesús, 2003. [[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lps/gomez\\_g\\_j/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lps/gomez_g_j/)]
6. El rito agrícola del Pachallampi y la música en Pachama, pre cordillera de Parinacota. Mamani, Manuel. 2002. [[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019800003&script=sci\\_arttext&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019800003&script=sci_arttext&tlng=es)]
7. Estimación de Personas Extranjeras Residentes en Chile 31 de diciembre 2018, Instituto Nacional de Estadísticas (INE), Departamento de Extranjería y Migración, [<https://www.extranjeria.gob.cl/media/2019/04/Presentaci%C3%B3n-Extranjeros-Residentes-en-Chile.-31-Diciembre-2018.pdf>]
8. Geertz, Clifford, La interpretación de las Culturas, Barcelona, 1973
9. Glaser y Strauss – La Teoría Fundamentada, 1967
10. Gómez, Pedro, El ritual como forma de adoctrinamiento, 2002 [[http://www.ugr.es/~pwlac/G18\\_01Pedro\\_Gomez\\_Garcia.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.html)]
11. Gómez, Luis y Carvajal, Pedro. Composición y producción de 8 temas de música electrónica a partir de sonidos concretos, técnicas de manipulación y síntesis sonora, 2009 [<https://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis74.pdf>]
- Juan David Manco – Elementos de análisis musical macroformal, 2015
12. Gutiérrez, Giovanni. Sobre el concepto de Mímesis en la Antigua Grecia, 2016 [[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-84712016000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100005)]
13. Homero, Oddysey. Londres, Harvard University Press. 1919
13. La pista de baile: escena de la comunicación contemporánea. Lenarduzzi, Víctor, 2016 [<http://www.scielo.org.ar/pdf/trama/v20n2/v20n2a05.pdf>]
14. Neo chamanismo y tecno espiritualidad: el caso del movimiento trance en Andalucía. Lagunas, David y Bozano, José. 2014 [<https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/viewFile/48994/45709>]
15. Ramirez, Juan Luis, El Sonido Numinoso. Música Ritual y Biología, 2004
16. Revista Digital UrbanFire. [<http://www.urbanfire.es/sounds/que-es-el-edm-y-por-que-acecha-a-la-musica-electronica/>], 2016
17. Roberto Hernández Sampieri – Metodología de la investigación, 1991
18. Teognis. Elegy and Iambus. Londres: Harvard University Press. 1931
18. Velázquez, Ronny, Canto música y ritual en la concepción cosmogónica del chamanismo, 2012, [<http://www.onirogenia.com/chamanismos/canto-musica-y-ritual-en-la-concepcion-cosmogonica-del-chamanismo/>]
19. Walzel, 1917, citado en Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y Literatura por Villanueva, Darío. 2014. [<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/940/84>]