

**El entusiasmo bullicioso de los hinchas:
sonido, espacio y sensaciones en los espectáculos deportivos en Chile,
1910-1949**

**The noisy enthusiasm of the fans.
Sound, space and sensations in the spectacles of sports in Chile,
1910-1949**

Javier Osorio

Universidad Alberto Hurtado, Chile

josorio2@uahurtado.cl

 <https://orcid.org/0000-0001-9652-5810>

Resumen

Los espectáculos deportivos surgidos en la primera mitad del siglo XX, tales como los campeonatos regulares de fútbol y otras competencias deportivas, representan el tránsito de estas prácticas hacia la cultura de masas en el contexto de las políticas de reforma emanadas desde el Estado. Asimismo, estos eventos fueron instancias cotidianas de la experiencia popular, que encarnan la figura del hincha y sus formas de participación, las que fueron criticadas y celebradas en distintos momentos por la prensa, incorporando una escucha de los regímenes sensoriales relacionados con la producción del ruido y el grito colectivo. Mediante una lectura de periódicos y revistas especializadas, este artículo propone subrayar la función del sonido y las sensaciones en la conformación de los espectáculos deportivos en la cultura de masas en Chile durante este periodo. Para ello, la propuesta busca analizar la espacialidad del estadio y los componentes del paisaje sonoro, comprendiendo los regímenes de sentido y participación que relacionan los cuerpos, el

sonido y la cultura. Se concluye la necesidad de escuchar al hincha, así como las prácticas colectivas que vinculan el sonido al desborde emocional de las masas, en el contexto de las transformaciones políticas y estéticas a través del siglo pasado.

Palabras clave: cultura de masas, paisaje sonoro, sentidos, deportes, hinchas

Abstract

The sporting events that emerged in the first half of the 20th century, such as regular soccer championships and other sports competitions, represent the transition of practices to mass culture in the context of reform policies emanating from the State. Likewise, these events were daily instances of the popular experience, embodying the figure of the fan and his forms of participation, which were criticized and celebrated at different times by the press, incorporating a listening of the sensory regimes related with production of noise and collective yelling. Through a reading of newspapers and specialized magazines, this article proposes to underline the function of sound and senses in the conformation of sporting events in mass culture in Chile during this period. For this, the proposal seeks to analyze the spatiality of the stadium and the components of the soundscape, understanding the regimes of meaning and participation that relate bodies, sounds and culture. The conclusion is the need to listen to the fan, as well as the collective practices that link sound to the emotional overflow of the masses, in the context of political and aesthetic transformations throughout the last century.

Keywords: mass culture, soundscape, senses, sports, fans

Recibido: 11 de marzo de 2023 – **Aceptado:** 01 de junio de 2023

1. Introducción. El hincha y el espectáculo deportivo

Durante el campeonato sudamericano de fútbol que tuvo lugar en Chile en 1945, la participación entusiasta de los hinchas durante el partido que enfrentó a la selección local y el equipo argentino dio lugar a discursos e imágenes en la prensa especializada, que pusieron en escena las formulaciones culturales de sentido referidas en ese momento a las prácticas deportivas (Elias y Dunning, 1992). La frenética participación sonora de los hinchas en el estadio, a través de gritos y cantos colectivos, se inscribió entonces como uno de los factores relevantes en la crónica del encuentro, así como en una marca distintiva de la celebración con que los fanáticos encarnaron la emoción del juego:

“El partido fue aguardado con una expectativa tensa, seguido con un apasionamiento que lindó con el delirio, dentro y fuera del estadio. La reacción del público, una vez finalizada la brega con la paridad en el score, tuvo contornos realmente emocionantes: la invasión del ‘field’ por miles de espectadores,

que materialmente estrujaban con abrazos a los jugadores, la canción nacional que brotó espontánea de centenares de gargantas, las cuecas improvisadas en el centro de la cancha, son las expresiones de un entusiasmo frenético del que no hay memoria en el deporte de nuestro país y que bien merece ser objeto de un análisis más detenido” (Estadio, 16 de febrero de 1945).

Experiencias emocionales de “entusiasmo frenético” como las expresadas en estos eventos, pueden entenderse en el contexto en que los cuerpos y sonidos constituyen objetos culturales en los procesos de modernización, como aquellos que atraviesan los cambios en la sociedad urbana tanto en Chile como en América Latina, desde las primeras décadas del siglo XX. Por una parte, la transformación en las prácticas corporales del juego, ejemplificadas en el caso del fútbol, tensionaron los ideales burgueses de belleza y euritmia, mediante la irrupción de nuevos valores vinculados a la eficacia y la exaltación de la velocidad, los cuales influyeron en las representaciones de los cuerpos deportivos en la literatura, el arte y la cultura a comienzos de siglo (Wood, 2017;

Osorio, 2017). Por otra parte, objetos culturales como los cantos y el bullicio del público, principalmente aquellos diseminados a partir de la inauguración del Estadio Nacional a finales de la década de 1930, fueron signos de la presencia cotidiana de las masas, así como tecnologías sonoras corporeizadas del encuentro y el anonimato, configurando los marcos sociales de un nuevo fenómeno variable de intensidad y ritmo identificado comúnmente con el paisaje sonoro de las multitudes. El propósito de este artículo es destacar cómo el sonido participa de la cultura de masas en la primera mitad del siglo XX, y de los nuevos regímenes sensoriales que acompañan la representación de las multitudes a través del ruido colectivo en los espacios públicos delimitados por la práctica del deporte. De este modo, se propone entender el fenómeno del fanático y de las hinchadas a través de la experiencia de ruido y la intensidad que corresponden tanto a la presencia de las multitudes como a los agenciamientos colectivos y sonoros que atraviesan los espacios y las formas de emoción en la cultura de masas.

En el periodo que se enfoca este trabajo, las prácticas e ideologías del deporte transitan desde una concepción esencialmente burguesa y amateur de la cultura física, hacia el desarrollo de una concepción profesionalizante, en la que el cuerpo y los jugadores son concebidos como partes de un espectáculo deportivo (Matsuo, 2014; Iturriaga, 2008). Un momento determinante de este proceso es el que se ubica en torno a las décadas de 1920 y 1930, donde la historia del deporte chileno se ha centrado en aquellos aspectos en que se vislumbra su promoción como parte del perfeccionamiento físico y moral (Santa Cruz, 2005: 152). Así, la profesionalización de los clubs de fútbol (Salinas, 2004), la publicación de revistas especializadas sobre diversos deportes (Acuña, 2021), la construcción de espacios públicos como el Estadio Nacional o el debate en torno a la educación física en las escuelas (Durán, 2014; Riobó y Villaroel, 2019) implicaron de distintos modos una función del deporte como materialización de ideas y políticas, incluyendo su apropiación por las ideologías modernas de la raza difundidas a través instancias oficiales o la difusión de valores libertarios y de clase (Acuña Rojas,

2020; Ovalle y Vidal, 2015). Este periodo en la historia del deporte chileno, por otro lado, se propone en el marco de transformaciones más generales referidas al desarrollo de la cultura de masas en el país que, como señala Stafan Rinke (2002), implicaron ya desde la década del centenario un proceso de reforma y modernización, y que hacia la década del cuarenta configuraron nuevas formas de experiencia mediática como aquellas referidas al hincha o al fanático (González y Rolle, 2005).

En efecto, mientras que los espectáculos culturales de masas en la década del cuarenta eran capaces de producir efectos preocupantes de “éxtasis fuera de todo pudor”, como ocurrió en la visita de estrellas musicales como Jorge Negrete en 1942 (González y Rolle, 2005: 428), las nuevas estrategias comunicativas del periodismo deportivo –en particular en el caso de la revista *Estadio* publicada desde 1941 (Santa Cruz, 2012)– construyeron nuevas formas de consumo y participación en el marco de articulación entre deporte y espectáculo. Así, señala Pedro Acuña; “Mediante historias y relatos periodísticos sencillos pero cargados de sensibilidades populares,

la nueva generación de cronistas deportivos surgida tras la crisis del treinta construyó un espectáculo sustentado en un incipiente mundo de celebridades deportivas” (Acuña, 2021: 229). Julio Frydenberg ha indicado, para el caso del fútbol argentino, que el nacimiento del *hincha* –en la década de 1920– habría respondido también a esta profesionalización en la forma de los campeonatos competitivos, en tanto que el público podía desde entonces asistir a “la repetición semanal de la esperanza de triunfo y el anhelo de desquite ante la derrota”, volcando estas expectativas de éxito en formas específicas de celebración y frustración:

“En la prensa de la época se detectan sistemáticos llamados a corregir la frecuente *incultura* e *ignorancia* del público en los estadios porteños. Estos actos se manifestaban en impropiedades, botellazos, irrupciones dentro del campo de juego, actos de violencia contra alguno de los actores (jugadores o referees) que obligaban a frecuentes suspensiones de partidos, o en la intolerancia de la derrota del propio equipo” (Frydenberg, 2005: 87).

En cuanto al fútbol chileno, dichas concepciones se expresaron también en los debates y críticas respecto del público y del hincha, considerando las formas sonoras y ruidosas de participación en el marco de un “modelamiento de sus conductas cívicas” (Acuña, 2021: 229):

“El público del Estadio carece de calidad propiamente deportiva. Desde el principio del encuentro toma posición por uno de los teams. Las razones que lo determinan son de índole emocional y no obedece, como se suele pensar, a inclinaciones políticas o a imperativos lógicos [...] Hay equipos que serán silbados hasta el último momento, sea cual sea su juego y las alternativas del campeonato, lo mismo cuando hagan una buena jugada que cuando hagan una mala, lo mismo cuando entren un ‘goal’ que cuando la pelota llegue hasta su red [...] Algo hay que hacer para corregir este feo defecto. Pero, entre tanto, habrá que tranquilizarse pensando que acaso la rechifla forme parte de la tradición santiaguina del Estadio. Debemos recordar, en efecto, que cuando el presidente Alessandri, que lo había hecho ejecutar,

fue a inaugurarlo, el público lo saludó con la más formidable silbatina que, según el mismo, recibiera a lo largo de toda su vida de político” (La Nación, 5 de febrero 1945).

Para el autor de esta nota, publicada en el contexto de una polémica debido a la reacción de los hinchas chilenos que habían demostrado su descontento abucheando a los jugadores nacionales, esta modalidad de participación se distingue a través de gestos colectivos e irracionales como aplausos, gritos y silbidos (la “rechifla”), que no sólo caracterizan un defecto del espectáculo de masas, sino que serían además una costumbre idiosincrática de las multitudes. El escritor Joaquín Edwards Bello, en una postura también crítica respecto de las masas, defendía el hecho de que: “En el fútbol se desarrolla el ansia de belleza y el deseo de ganar, pero de nada valdría la victoria si no hubiera caballerosidad, honor de deportista y corazón alegre, lo que en Inglaterra llaman sportsmanship” (Edwards Bello, 1945: p. 3). A pesar de la crítica de escritores y periodistas, la prensa fue también durante este tiempo un medio importante para la amplificación de la “voz del hincha”, que aparece en algunos casos

como una figura anónima en la formación de la multitud:

“Yo también recuerdo que vestí la camiseta y corrí tras la de cuero, pero ni me aplaudieron ni me denigraron, siempre pasé desapercibido. No he sido, ni soy autor teatral, ni escritor, ni nada, soy... uno del montón. Soy uno de esos que va por ver ganar a los chilenos” (La Nación, 12 de febrero 1945a).

La presencia anónima de quien no poseía un lugar en la cultura amateur, sino un sitio cualquiera en la renovada tribuna del espectáculo, vincula “la esperanza de triunfo y el anhelo de desquite” a una cierta forma de participación que se muestra contraria a la individualidad del *sportmanship* (Dunning y Sheard, 2005). El hincha, inserto en definitiva en la transformación del deporte como práctica cultural, expone una lógica colectiva de la presencia, que remite su participación a la discusión sobre la conducta del público y la representación de las masas desde espacios de tensión en la prensa y la opinión pública.

2. Emoción y sensación en el deporte

En el espectáculo deportivo surgido a partir de la modernización del siglo XX, el público se manifiesta en las elusivas dimensiones de la acción colectiva, así como en las formas culturales de participación del hincha y el fanático. Según un análisis reciente, por ejemplo, las dimensiones simbólicas creadas y reconstruidas por los aficionados, son aquellas que permiten entender al club de fútbol “a partir de las relaciones entre los jugadores con el recuerdo de los aficionados y de jugadores anteriores, que se concreta en la forma del escudo, los colores del equipo, el nombre” (Cleland, Doidge, Millward y Widdop, 2018: 184) o los himnos y cantos de la hinchada. Junto con el orden simbólico de estas prácticas, el rol del hincha y el fanático expresa también un campo de transformaciones y tensiones que refieren a las culturas emociones en las que se expresan los vínculos más generales entre el deporte y la cultura (Puig, Lagardera y Juncà, 2001).

Desde el punto de vista de la historia cultural, la práctica moderna del deporte aparece según la interpretación clásica de Norbert Elias,

como un conjunto de ejercicios físicos competitivos y regulados de acuerdo a un principio social de autocontrol de la violencia (Garriga Zucal, 2012). Los sentimientos de elevada excitación en la práctica deportiva –“el peligro imaginario, el miedo y el placer, la tristeza y la alegría miméticas”– corresponderían a las formas en que se dramatiza una regulación emocional de los individuos en el ámbito de estas prácticas. De hecho, señala Elias:

“Los estados de elevada excitación se consideran anormales en una persona, como un peligroso preludio de violencia en una multitud. No obstante, contener los sentimientos fuertes, mantener un control estable de los impulsos, los afectos y las emociones constantemente a lo largo de toda una vida, tiende a suscitar tensiones en el individuo” (Elias y Dunning, 1992: 56).

Estos encontrarían un tipo de “alivio emocional” en la práctica civilizada del deporte de las sociedades modernas. Para ello, Elias y Dunning explican la existencia de aspectos “miméticos” en la práctica deportiva, como es el caso de las características específicas de

movilidad y tensión representadas en el despliegue físico de los equipos y jugadores, las cuales estarían emparentadas a la actividad de flujo, donde “una de las principales fuentes inmediatas de satisfacción es el placer obtenido a través de la asimilación en el movimiento per se” (Dunning, 2001: p 26).

Del mismo modo, los sonidos y la música se integran al contexto de las prácticas deportivas como aspectos vinculados al proceso que, George Vigarello (2006), ha propuesto como el de una interiorización psicológica del entrenamiento físico. Como señala el estudio de Jennifer Sheppard, ya se pensaba en la cultura decimonónica inglesa los vínculos entre música y medicina, considerando una función del canto y de la escucha musical en relación a la salud y al ideal del cuerpo atlético (Sheppard, 2015). En ese sentido, podemos pensar también, por ejemplo, en la función contemporánea de las bandas sonoras amplificadas en espacios como los gimnasios, que estimulan el rendimiento de los deportistas en el uso de listas de reproducción específicas para el entrenamiento aeróbico, o incluso, en el uso transitorio del silencio como marco de

escucha para la concentración de los jugadores en el tenis (Facci, 2013; Gopinath y Stanyek, 2013; Bateman y Bale, 2009). A partir de los aspectos inscritos en el estudio sensorial de las prácticas deportivas (Hockey, 2015), estas conectan en definitiva el ejercicio corporal con formaciones culturales de la escucha, el sonido y la sensación de los sujetos en las sociedades modernas, habilitando una exploración de la auralidad en referencia a las técnicas de entrenamiento físico y a las tecnologías sonoras.

Por otro lado, los vínculos entre prácticas deportivas y auralidad han sido también utilizados en procesos de mediatización y representación del deporte en la cultura de masas. Como apunta Barbara Keys, los “regímenes sensoriales” relacionados con la emoción de la práctica deportiva se manifiestan, por ejemplo, a través de la voz de los relatores deportivos cuya popularidad descansaría menos en lo que dicen que en aspectos como el acento, la cadencia y las cualidades específicamente sonoras del habla (Keys, 2013: 33). Los regímenes sensoriales, propone esta autora, consisten en modos de clasificar socialmente los sentidos y derivar significados de ellos, en cuyo caso el

ocularcentrismo predominante en la cultura moderna sería sólo una de las posibilidades de asistir a la experiencia de eventos, situaciones y contextos como se demuestra efectivamente en la escucha de los campeonatos de fútbol, a partir de la naciente radiodifusión en la década de 1930 y 1940. En América Latina, algunos trabajos han señalado el reconocimiento de estas mediaciones sonoras, especialmente a través de la importancia de la “instantaneidad” en la escucha (Fernandes Ribeiro y Kischinhevsky, 2016) o de la creación de un estilo “apasionado” en la voz de los relatores deportivos, como el caso de Darío Verdugo en la década del cuarenta (Orellana Mora, 2006.: 35-36). Julio Frydenberg recuerda, en relación a esto, que la radiodifusión de los eventos deportivos y la posibilidad de una escucha mediada y cotidiana de los mismos, no implicó la desaparición de los hábitos de consumo de revistas especializadas (2011: 143), reafirmando con ello una interpretación actual respecto de que en la experiencia sensorial no hay preferencia natural de uno de los sentidos respecto de los otros. En cualquier caso, retomando el planteamiento de Barbara Keys; “pensamos la participación vicaria en

eventos deportivos como “espectáculo”, una palabra cuya etimología la incorpora como una experiencia visual (el latín *spectare* o mirar). Sin embargo, la experiencia visual se ve profundamente afectada por otros sentidos, quizás más fuertemente por el oído. Ritmos, volúmenes, patrones y combinaciones de sonidos en un evento deportivo crean un ecopaisaje auditivo” (Keys, 2013: 27).

El trabajo de Nicolai Jørgensgaard (2023), del mismo modo, sostiene que es el sonido del fanático y del público en el estadio el que contribuye de hecho a la creación de la “atmósfera” en las transmisiones deportivas actualmente televisadas, algo que resultó notoriamente evidente en el contexto de las transmisiones de fútbol en estadios vacíos durante el periodo de confinamiento producto de la pandemia del Covid. De acuerdo a esto, los gritos y cantos colectivos del hincha actuarían como medios encarnados para la producción emocional del espectáculo, haciendo de sus modos sonoros de acción, objetos relevantes en la exploración crítica del deporte, la identidad y la violencia. En relación a esto último, es preciso recalcar lo que señala el texto de Manuel Soriano sobre

los cantos de los hinchas, en el sentido de que es errado pensar que todas las canciones se orientan al aliento de los jugadores:

“Las que intentan dar ánimo a su equipo son mayoría, pero también hay canciones con otros objetivos: festejar, amenazar, insultar, celebrar a la propia hinchada (es decir auto-celebrarse), recordar a los jugadores que la camiseta es más importante que ellos, humillar” (Soriano, 2020: 33).

El sentido y función de las canciones grupales en el contexto deportivo –en particular en el caso del fútbol– trae, por lo tanto, la necesidad de recordar su uso en la afirmación de las masculinidades, así como de las identidades de clase o étnicas, y sus marcas sonoras y vocales en los procesos de inclusión y exclusión (Bundio, 2020: Alabarces, 2005; Achondo, 2021).

Entre las distintas dimensiones que engloban la habilidad del espectador para producir y escuchar un evento deportivo, este artículo busca señalar dos aspectos que entrelazan sus condiciones de realización: el espacio físico en que se conforma la participación del público,

y el paisaje sonoro como *ambiente* compuesto de vocalidades, música y ruido que diseminan el sentido y la emoción del juego. Gumbrecht señala como característico del modo de “comunidad” del espectador, el hecho de que estos puedan ser imaginados como multitudes y:

“la diferencia decisiva en el caso de estas multitudes es el ruido, el ‘rugido’ que, en conjunto, pueden producir decenas de miles de espectadores. [...] Este rugido se vuelve un punto de autorreferencia físico, a través del cual la multitud se transforma en un cuerpo unificado” (Gumbrecht, 2006: 232).

Siguiendo esta idea, en la voz y el cuerpo de las multitudes podemos encontrar un encuentro –una presencia– que propongo pensar también en los cruces entre la arquitectura y el paisaje sonoro. Desde ellos, se irradia un carácter sensible en coincidencia con las formas populares de experiencia del fanático, en tanto que el espacio que congrega a esos miles de espectadores concita, al mismo tiempo, una acción y un sonido, esto es: un paisaje sonoro que moviliza los sentidos de una cultura popular de masas en la resonancia peligrosa del ruido.

3. El estadio y la representación de las masas

El estadio aparece, en las concepciones modernas que ligan el cuerpo y la cultura, como un espacio característico de la experiencia deportiva de masas a lo largo del siglo XX. En el caso de Chile, por una parte, una red de discursos centrada en los nuevos clubes de fútbol –como el Club Deportivo Colo Colo (1925), el Club Universitario de Deportes de la Universidad de Chile (1928) y el Club Deportivo de la Universidad Católica (1938)– promovió la realización de campeonatos profesionales y sistemáticamente organizados, así como la construcción y renovación de estadios según una concepción moderna del deporte (Else, 2011). Por otra parte, el Estadio Nacional, como parte de la infraestructura de este proceso, constituye también un referente significativo del “modernismo de Estado”, que Valentina Rozas observa en otros proyectos urbanísticos que acompañan el desarrollo de la moderna sociedad de masas en la década de 1930, y que encarnaron los vínculos entre tradición y modernidad característicos del nacionalismo chileno (Rozas Krause, 2014: 36; Rinke, 2002). De este modo, profesionalización y

modernización se entrelazan como modos específicos del deporte y la política, definiendo nuevas funciones del estadio y de la relación con las masas.

En términos políticos y culturales, los estadios constituyen instrumentos relevantes desde los cuales es posible comprender las prácticas del ejercicio físico de los cuerpos, así como sus conexiones con otros aspectos que convergen en su red discursiva. Por un lado, para los historiadores Roger Chartier y Georges Vigarello, el estadio (como la escuela, el hospital o la prisión), es:

“un dispositivo que se encarga de una gestión de la población, y que por lo tanto, organiza su espacio en función de las representaciones y de las intenciones que fundamentan en un momento dado el perfil buscado de los espíritus y las conductas. Es así como se ha podido demostrar que la arquitectura de los estadios se configuraba con dos objetivos muy distintos: uno, que da especial importancia a la educación de los espectadores, armoniosamente repartidos, impresionados por la monumentalidad del lugar, conducidos al

deseo de la práctica; otro, que intenta sobre todo controlar a la muchedumbre aislándola y separándola radicalmente de un campo de juego convertido en inaccesible” (Chartier y Vigarello, 1982: 292).

Por otro lado, Rubén Gallo ha destacado una relación entre los estadios y la modernidad que refiere a los medios de representación de las multitudes, a través de estas monumentales construcciones de acero y cemento. Tomando el caso de México y la edificación del Estadio Nacional, en 1924, y el estadio de Xalapa, un año después, Gallo considera que se trata de “tecnologías” de representación de las masas, construidas para albergar una imagen espectacular de la nación. De este modo, su pertenencia a la misma red discursiva explicaría que, tanto los estadios como los nuevos medios (la fotografía, el cine, etc.) fueron fenómenos de masas:

“inventos diseñados para propagar información a cientos de personas. [Así,] la escala de los eventos celebrados en estadios es demasiado grande para ser vistos por el ojo, de manera que dichos eventos presuponen

la existencia de una extensión mecánica o técnica de la vista” (Gallo, 2014: 264).

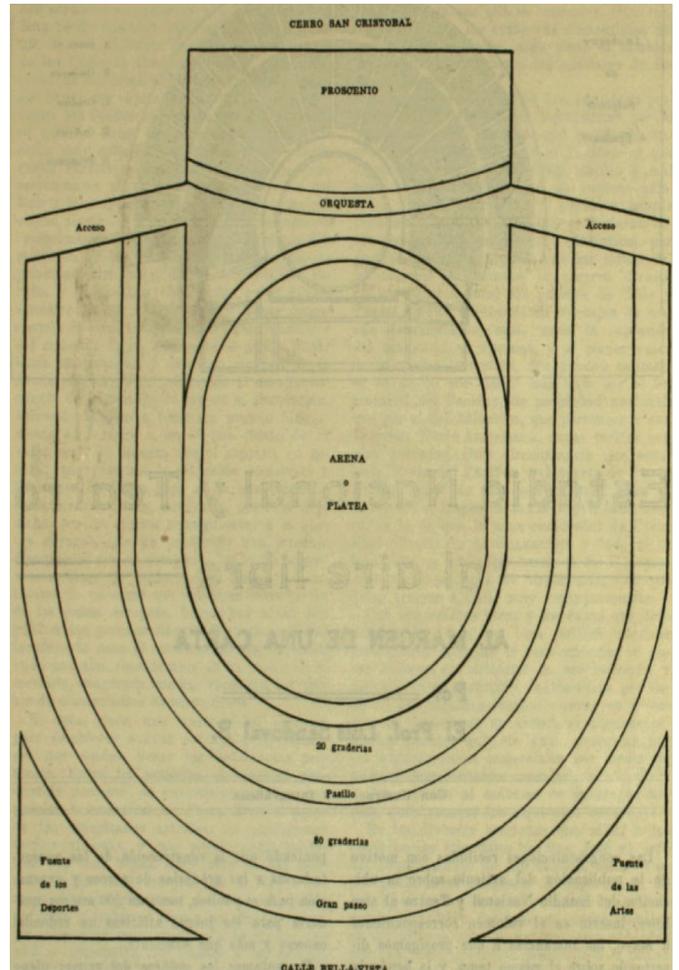
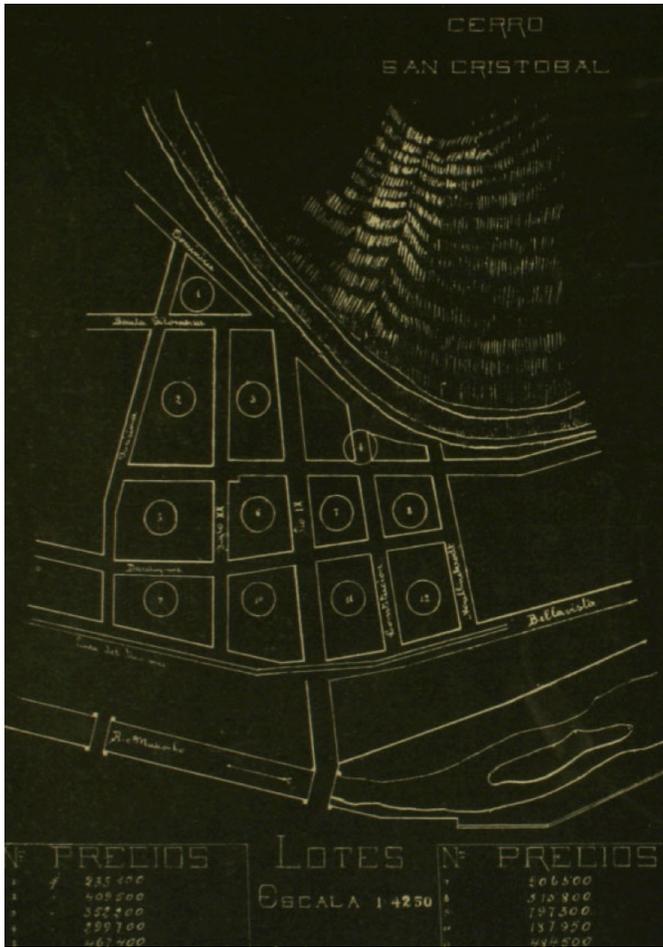
Es también en este sentido que nos preguntamos por el estadio en tanto arquitectura sonora del grito de las multitudes, considerando de todos modos los órdenes sensibles y culturales que convergen en su realización dentro de los proyectos hegemónicos.

Para el Movimiento Olímpico, surgido internacionalmente a partir de los juegos de Atenas de 1896, la concepción del deporte desacreditaba aún la idea del espectáculo, a la vez que criticaba la necesidad de grandes estadios, apelando en cambio el uso de espacios abiertos para el ejercicio físico. La reconstrucción del Estadio Panathinaikó, por parte del olimpismo moderno, fue entonces paralela a una perspectiva espacial que desatendía la reunión de los asistentes en las actividades ligadas al deporte, como se desprende de la crítica que el barón Pierre de Coubert, organizador de las Olimpiadas modernas, escribió en 1910 en un artículo titulado “Les spectateurs”: “Puedes buscar embellecer una tribuna por todos los medios y colocarla en el paisaje más agradable; cuando está lleno,

casi siempre dibujará un bloque horrible” (cit. en González 2011: 7). En el caso de Chile, del mismo modo, a diferencia de lo que sería la obra edificada a fines de la década de 1930, las primeras ideas que plantearon la realización de un Estadio Nacional surgieron de individuos como del Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Luis Sandoval, quien proponía en 1918 edificar un teatro al aire libre en el Cerro San Cristóbal, señalando como modelo el antiguo Teatro de Epidauro, a partir del cual se habría proyectado también el Estadio Panathinaikó:

“[Debido a] la preferencia que modernamente se concede a los espectáculos a pleno aire, [estamos] convencidos de la conveniencia de agregar al Estado el bello espectáculo del Teatro al Aire Libre, y consultando la comodidad de todos los aficionados a los deportes y concurrentes a dichos actos, nos atrevemos a señalar un sitio que, a nuestro humilde parecer, considera todos los preceptos de la Higiene y de la Estética” (Sandoval, 1918a: 517).

Imagen 1 y 2. Plano del terreno y dibujo del proyecto de Estadio Nacional y Teatro al aire libre



Fuente: Pacífico Magazine N°s 65 y 67 (mayo y julio 1918)

La propuesta para construir un estadio que siguiera el modelo de un teatro abierto y al aire libre para la presentación de espectáculos gimnásticos, deportivos, musicales o dramáticos, condensa parte del proyecto pedagógico y de reforma social de la burguesía a comienzos de siglo (Rinke, 2002). En 1916, Guillermo Martínez presentaba una conferencia ante la Asociación de Educación Nacional, en la que señala la importancia de la educación física para el progreso moral del pueblo, y proponía separar los lugares donde se practicaba deporte de los espacios vinculados a la cultura popular, tales como la cantina, la taberna o la ramada. La construcción de un moderno Estadio Nacional, para este autor, sería beneficiosa en tanto permitiría alejar al pueblo de las instancias peligrosas e incivilizadas, donde los vicios y las formas de entretención no dejarían espacio al engrandecimiento moral y físico que un recinto especialmente diseñado para estos fines podría cumplir:

“Son los deportes, ciertamente, un medio excelente de educación moral i principalmente sirven para alejar al pueblo de la taberna [...] Pero, ¿qué pasa? Que la taberna

persigue al pueblo i va a instalarse a su lado en los mismos campos de deporte. Allí, con sus fauces abiertas espera al joven para ofrecerle sus venenos que han de hacer los más terribles estragos en su cuerpo fatigado. I la impudicia de tales taberneros llega a colmos que sublevan los sentimientos patrióticos, como el de colocar de techo a la cantina, la bandera nacional” (Martínez, 1917: p 23).

A mediados de 1940, esta idea sigue sosteniendo la justificación cultural del deporte como vehículo de reforma social. La revista *Estadio*, por ejemplo, indica como efecto de la renovación de los espacios deportivos: “Lo que gana el deporte lo pierden, en dosis apreciables, los lugares en que se bebe o se juega, donde se malgastan sueldos y jornales” (*Estadio*, 2 de febrero de 1945). Los estadios, según estas ideas higienistas, serían entonces dispositivos de proyectos estatales, aunque en estos discursos se iluminan indirectamente algunos usos populares como espacios de sociabilidad, encuentro y diversión a lo largo del siglo XX. Puesto que el estadio es también el “lugar de manifestación de una ritualidad que crea un sentimiento de comunidad” (Navea

Castro, 2021: p. 259), es posible observar en sus políticas de construcción y uso los modos en que una sociedad se piensa y transforma a sí misma.

Algunas de las primeras “canchas”, en efecto, habrían sido improvisadas en espacios destinados a otros usos por la oligarquía (como el Parque Cousiño o la Quinta Normal), mientras que, posteriormente, se construyeron sitios destinados exclusivamente al uso deportivo, como el estadio del Club Deportivo Audax Italiano, los Campos de Sports, el Estadio Santa Laura y la cancha del Club Deportivo Magallanes, entre otros. La mayoría de ellos funcionaron, en principio, como lugares reducidos de entretenimiento, conectando aún circuitos amateurs de fútbol como “calles”, “potreros” o “sitios eriazos” (Santa Cruz, 1991: 28), donde la cultura física y las emociones tendían a tensionar los códigos de conducta, incluso a través de la violencia y el desorden:

“Cada cancha, cada estadio o cada potrero tiene algo especial que lo distingue—indicaba a mediados de siglo uno de los cronistas del fútbol—. Y ese ‘algo’ es lo que queda, lo que

mejor se recuerda, porque es como el alma misma del campo, el soplo inmortal de ese pedazo de terreno” (Alsina, 1947: 10).

Aunque en principio ese “algo” había sido objeto de críticas y deseos de reforma, a partir de la década de 1920 la cultura popular comenzó a ser integrada en una representación colectiva y homogénea de la nación, lo que implicó un discurso renovado en torno al entusiasmo y a la expresión desbordada de las emociones encarnada en la figura del “hinja”. Así, por ejemplo, la revista *Match* señalaba en 1929:

“Para ser franco, diré que sería de los más defraudados si no hubiesen ahora derrumbes y bastones en los matches de football, porque esas manifestaciones de entusiasmo—dígase de cualquier manera—, han llegado a ser en los partidos de pelota algo así como una variante o, aún más, una especie de número obligado que los Reglamentos especifican como imprescindible... Estoy seguro de que si el día de mañana voy a presenciar las arreadas de los colocolinos, o de los bachichas de Audax, o de los pijes engominados de Green Cross y me encuentro

con que no hay desordenes en las populares, terminaré por abandonar muy cabizbajo el Estadio, asegurando que el espectáculo no es emocionante ni ‘variado’ [...]

No. No es posible que los aficionados se pongan seriecitos en esta temporada. Santiago necesita alegrarse. Sus pobladores precisan vivir instantes de emoción. Instantes trágicos. Instantes dramáticos si es necesario. Y el football puede proporcionárselos. Pero es el football chileno, el football criollo, con cabezazos, con trompones y lanzamiento de naranjas, el que puede efectuar ese milagro. El football científico y caballeresco, con abrazos, atenciones y ramos de flores no nos sirve ahora para nada” (Cachipuchi, 1929: p. 28).

Durante la década de 1930, la construcción y renovación de espacios deportivos ocupó una parte importante del plan de modernización de obras públicas, atendiendo no sólo a los ya conocidos discursos de reforma popular, sino a la función de estos lugares para articular las diferencias y desigualdades de los sujetos –diferencias de clase, étnicas o incluso las

diferencias entre campo y ciudad–, mediante la representación de las masas y el “espectáculo de su contigüidad” (Romero, 2001: 364). Es posible, en este sentido, reconocer en el moderno edificio del estadio un espacio donde la emoción es traducida en nuevos regímenes de sentido y participación, conectando experiencias de la cultura popular con estéticas articuladas sobre la teatralidad de las masas (Grumann, 2013).

El día siguiente a la inauguración del Estadio Nacional, en diciembre de 1938, el periódico El Mercurio señalaba:

“Los atletas que penetren a su recinto, sentirán el peso de su dominio, la emoción de su fuerza. Así como crecen las figuras cuando se destacan sobre el cielo crepuscular, los atletas en el Estadio se sentirán como examinados por un vidrio de aumento, como subrayados, como alzados en un pedestal” (El Mercurio, 3 de diciembre 1938).

Podemos reconocer en el texto el uso de metáforas que refuerzan la idea del estadio como dispositivo de representación, comprendiendo

sin embargo aquí la imagen de las masas como productoras de otras imágenes: la de los propios deportistas como ídolos atléticos, cuyas figuras se alzan ante un cuerpo colectivo convertido en la técnica amplificada de una mirada. La representación de las masas en el fútbol comenzó a coincidir entonces con aproximaciones al deporte desde la mirada especializada de la prensa, en cuya comprensión del espectáculo subyace al menos una parte del proyecto que contempla la monumentalidad del estadio y la reforma de la cultura popular. Alejandro Scopelli, ex jugador argentino de Universidad de Chile y técnico de fútbol del mismo equipo, escribe para la revista *Estadio*, en 1943:

“No he llegado hasta la cancha con el deseo de otras épocas, de ver sólo fútbol y unirme al fanático que con voz desaforada festeja la obtención de un tanto o aprueba el resultado de una excelente combinación. Esta vez, he sentido en mi interior que el periodista dominaba al hincha y serenamente me entregué a él. Fui entonces un observador, sin que el pasionismo me cegara, a pesar de que uno de los equipos que luchaba en el campo era nada menos que aquel donde me formara

y viviera los momentos culminantes de mi carrera” (Scopelli, 1943: p.23).

La observación serena y juiciosa del periodista, que toma distancia del hincha y sus modos comprometidos de emoción, ayuda asimismo a la construcción de un espacio que media en la revista la distancia entre la presencia y la representación, entre el análisis y la comunión como actitudes características del espectador en los eventos deportivos modernos (Gumbrecht: 224). Esta mediación, sin embargo, acontece efectivamente en un espacio y transforma una mirada encarnada en los bordes del estadio. Así, el *pathos* de la mirada –la fuerza amplificadora y multiplicadora del hincha– deviene en la moderación del observador, mientras que la voz desaforada de las multitudes resuena serenamente en la memoria como “momentos culminantes” de emoción deportiva. El estadio, espacio de proyectos políticos, se convierte también en la arquitectura sensible que conecta los sentidos con una representación espacial y situada de las masas.

4. El paisaje sonoro de la hinchada

Desde finales del siglo XIX, existen composiciones modernistas que buscaron evocar la emoción de los juegos a través de las referencias musicales a su ambiente sonoro, como es el caso de *Yale-Princeton Football Game*, de Charles Ives (1898); *Jeux*, de Claude Debussy (1913); *Sports et Divertissements*, de Eric Sattie (1914); o *Mouvement Symphonique n° 2 (Rugby)*, de Arthur Honneger (1928), entre varias otras (Bateman y Bale: 145-163). En la música popular, por otro lado, las conexiones entre música y fútbol se efectuaron de manera clara en América Latina desde comienzos del siglo XX, influyendo en una comprensión del “estilo” de juego latinoamericano, a partir de algunas conexiones entre el deporte, el baile y las formaciones nacionales de la identidad cultural (Archetti, 2003). No obstante, más allá de estas representaciones, otros vínculos entre el fútbol y la cultura sonora de los espectadores han sido señalados en aproximaciones sobre el canto de los hinchas en el estadio, así como sobre las dinámicas colectivas de interpretación del género y la identidad a través de gritos o canciones (McLeod, 2011).

Los usos de la música son explícitamente indicados en el relato de Pancho Alsina sobre la memoria popular de los partidos de fútbol en las antiguas canchas chilenas: “Bulliciosa la barra porteña, que venía en trenes especiales y que hacía funcionar pitos, matracas y tambores. Menos numerosa la santiaguina, estaba formada por la banda de músicos del ‘English’, que llenaba el aire con marchas y las operetas de esa época” (Alsina, 1947: p. 10). El paisaje sonoro que tiene lugar al interior de los espacios deportivos, en efecto, implicó la escucha de las masas en la transformación de estas teatralidades y, progresivamente, su contigüidad devino también en la creación de objetos particulares de intensidad y ruido. David Byrne, por ejemplo, señala esto de los “himnos conmovedores y majestuosos” con que se reconoce cierta función actual del rock –“Para mis oídos, es una banda sonora para un encuentro de masas, y escucharla en otro contexto evoca el recuerdo o la expectación de ese encuentro: un estadio dentro tu cabeza” (Byrne, 2014, 23). Dave Laing y Andy Linehan, asimismo, comprenden la relación entre el fútbol y la comercialización de música popular, incluyendo instancias de adopción

de algunas canciones como marcas sonoras (o “canciones emblemáticas”), ya sea difundidas por modernos sistemas de amplificación o interpretadas por los hinchas de determinados clubes (Laing y Linehan, 2015). Especialmente, en el caso de competencias internacionales, el Himno Nacional ha ocupado junto a estos objetos musicales un papel importante en la configuración del paisaje sonoro del fútbol, con el cual es común apelar a las circunstancias ceremoniosas del nacionalismo evocado en aquellos “minutos de fervor patriótico”. Como observa Jaume Ayats (2005), entonar colectivamente la canción emblemática es una “puesta en escena” orientada a generar actos de demostración y respeto. En el partido entre Chile y Argentina del Sudamericano de 1945, por ejemplo, un cronista constataba la ejecución del Himno Nacional chileno acompañado de otros símbolos como la bandera:

“Y mientras en el amplio ambiente del Estadio se escuchaban los acordes de nuestro Himno –señala el autor– los equipos de Ecuador y Bolivia, situados frente al palco oficial, acompañaban a las sesenta y cinco mil personas que formaban la multitud de

ayer, en el religioso silencio con que se escuchaba esa música vibrante” (La Nación, 12 de febrero 1945b: p.1).

Además de esos himnos de identidades nacionales y populares, la música fue también hasta la década del cuarenta un objeto incidental de acompañamiento que, entre otras cosas, permitía marcar el pasaje desde el mundo exterior, entretener y reforzar los actos colectivos de demostración. De este modo, las bandas de bronce y la incorporación del bombo han sido, en diferentes contextos, elementos generalmente indiciales de la multitud en el ambiente sonoro del fútbol, el deporte y, en ocasiones, de la política (Adamovsky y Buch, 2016). En el caso de las bandas de bronce en Inglaterra, Dave Russell comenta que se trataba de agrupaciones:

“profundamente arraigadas en las culturas locales, especialmente en las regiones industriales, a menudo alcanzando estándares [...] eminentemente aptos para actuaciones al aire libre a fuerza de la portabilidad de sus instrumentos y el volumen que podían generar” (Russell, 2014: p. 308).

En el caso de Chile –además de las relevantes instancias que proceden de las bandas de bronce en el norte del país (Valverde, Casals y Godal, 2017)– podemos apoyarnos en algunas

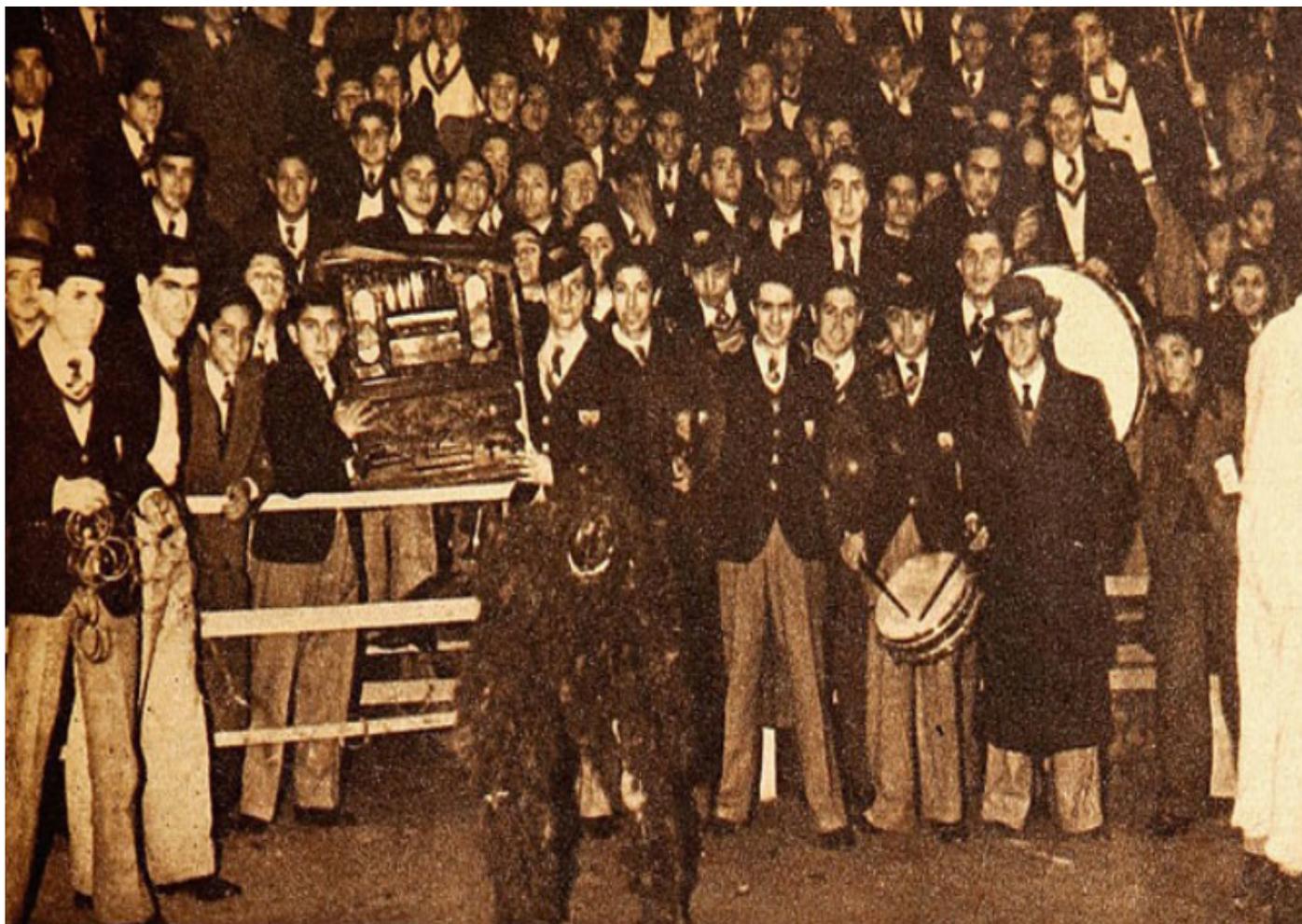
fotografías para reconocer el uso de instrumentos musicales en diferentes actividades físicas, tanto en relación al fútbol como a otros deportes, durante la década del cuarenta.

Imagen 3. Barra del Colegio Salesianos en el Torneo de Atletismo Escolar



Fuente: Estadio, año 5, n°120 (1 de septiembre de 1945)

Imagen 4. Sexta Olimpiada Universitaria



Fuente: Estadio año 2, n°27 (25 de septiembre de 1942)

En el caso de la fotografía de la Olimpiada Universitaria de 1942 (Imagen 4), la revista presentaba la “claqué” de la Universidad Santa María, compuesta por un grupo de jóvenes; uno de ellos disfrazado, mostrando un bombo, tambor y elevando un organillo

integrado a la orquesta. Por el contrario, la fotografía de la barra del colegio Salesianos en el torneo interescolar de atletismo de 1945 (Imagen 3), corresponde a un grupo de jóvenes acompañados por un clarinetista, ofreciendo una imagen ordenada de los espectadores,

quienes, según la revista, “estimulados por bulliciosas y alegres barras, ofrecieron un bello espectáculo” (Estadio, 1 de septiembre de 1945: 22). Es difícil “escuchar” en las imágenes la intensidad que estas marcas y señales sonoras pueden significar dentro del ambiente del juego. Conviene, no obstante, recordar que se trata de prácticas musicales convergentes con la diseminada sonoridad colectiva del canto y el grito, puesto que es a través de esa participación grupal que se manifiesta la escucha de las hinchadas en la experiencia del campo deportivo. En el partido del torneo Sudamericano de fútbol, comenta la revista Estadio:

“Se estableció, puede decirse, una presión moral de las masas, que constituyó, a no dudarlo, un factor psicológico esencial para la obtención del resultado señalado [...] Este grito de: ¡Chile! ¡Chile! que salía de millares de gargantas, electrizó a los jugadores que, haciendo abstracción de sus dolencias, se entregaron a una lucha titánica, memorable por muchos motivos. Técnicamente inferiores, físicamente más bajos, realizaron lo necesario para demostrar que estaba

plenamente justificada la expectación surgida alrededor de la posibilidad de que los chilenos resultaran rivales temibles para los maestros trasandinos” (Estadio, 16 de febrero 1945).

Según Ana Lidia Domínguez, “las batallas del fútbol se libran a gritos y entre gritas. Las porras que se corean a favor de los equipos, pronunciadas al unísono y con intensidad, tienen la misma eficacia que los himnos y los gritos durante la guerra; es decir, el fortalecimiento del grupo hacia el interior y el amedrentamiento del contrario a través de la potencia vocal” (Domínguez, 2022: 193). Estos gritos de las hinchadas deportivas han sido objeto de recopilaciones (como la del periodista cubano Pablo de la Torriente Brau en las Olimpiadas de 1930) y en el caso del fútbol pueden encontrarse como objetos de una memoria popular orientada hacia la construcción del ambiente sonoro del juego. En Chile, la función del grito colectivo en un partido de fútbol se consolida con la experiencia de los Clásicos Universitarios; eventos que congregan a las hinchadas de los clubs de la Universidad de Chile y la Universidad Católica

en el campeonato nacional desde 1938. En una breve crónica de estos espectáculos de masa, Pepe Nava (José María de Navasal) señalaba:

“La UCH llevaba unos meses en la División de Honor profesional. La UC aspiraba a ingresar en ella y estaba rindiendo una prueba de suficiencia. Y un grupo de estudiantes católicos, encabezados por Alejandro Duque, Augusto Gómez y Gustavo Aguirre se reunió en un costado de las galerías para ‘hacer barra’ por su equipo. Habían descubierto que un grito aislado se pierde en el estadio, pero que doscientos gritos unidos forman un solo grito grande, que empuja a las delanteras y afirma a las defensas” (Nava, 1949).

De acuerdo al autor, en un principio el Clásico constituía un “duelo de gritos, cantos humorísticos y tallas chilenas”, pero posteriormente la presencia sonora y física de las barras fue creciendo espontáneamente como una mezcla de farándula, carros alegóricos, números musicales e “interpretaciones corales”, que replicaban el ambiente de las Fiestas de la Primavera. El recuerdo de una de sus asistentes señala que una característica principal de

estos acontecimientos fue el nacimiento de “la copucha”, instancia acotada de confrontación verbal entre las barras, donde los gritos y el ingenio formaban parte de una gestualidad colectiva que ganaba su lugar como espectáculo:

“Durante el intermedio, mientras nuestra barra cantaba aquel estribillo tan conocido ‘el equipo de la Ucé / es de puros animales / siete burros cuatro vacas / y un pulpo lleno de goles’, se les representaba de cuerpo presente... y allá iban los burros y las vacas caminando por el pasto. El público tomaba parte aplaudiendo, gritando, silbando, pifiando lo que encontraba chabacano” (Obregón, 2013: p. 30).

Pablo Alabarces señala que la razón por la que una hinchada escoge una determinada melodía para sus cánticos “es siempre una memoria musical y una comodidad rítmica o métrica”, de modo que puedan operar fácilmente con ella prácticas de apropiación y transformación de letra (Alabarces, 2015), reafirmando así el marco de inclusión y exclusión del grupo. No obstante, la emergente sociabilidad popular

de los Clásicos Universitarios ha sido comprendida también como:

“encuentros de carácter familiar, que incluían espectáculos culturales antes de los partidos, propiciaban una actitud particular de jugadores y espectadores y, a pesar de que el estadio tuviera una estructura jerárquica, con asientos diferenciados [...] en el encuentro mismo, esas diferencias eran ignoradas” (Stern, 2015: p. 34).

De este modo, las prácticas de diferenciación y homogenización convergen dentro del mismo encuentro deportivo, haciendo de las barras de los equipos elementos singulares de una hinchada futbolística común al espectáculo del estadio.

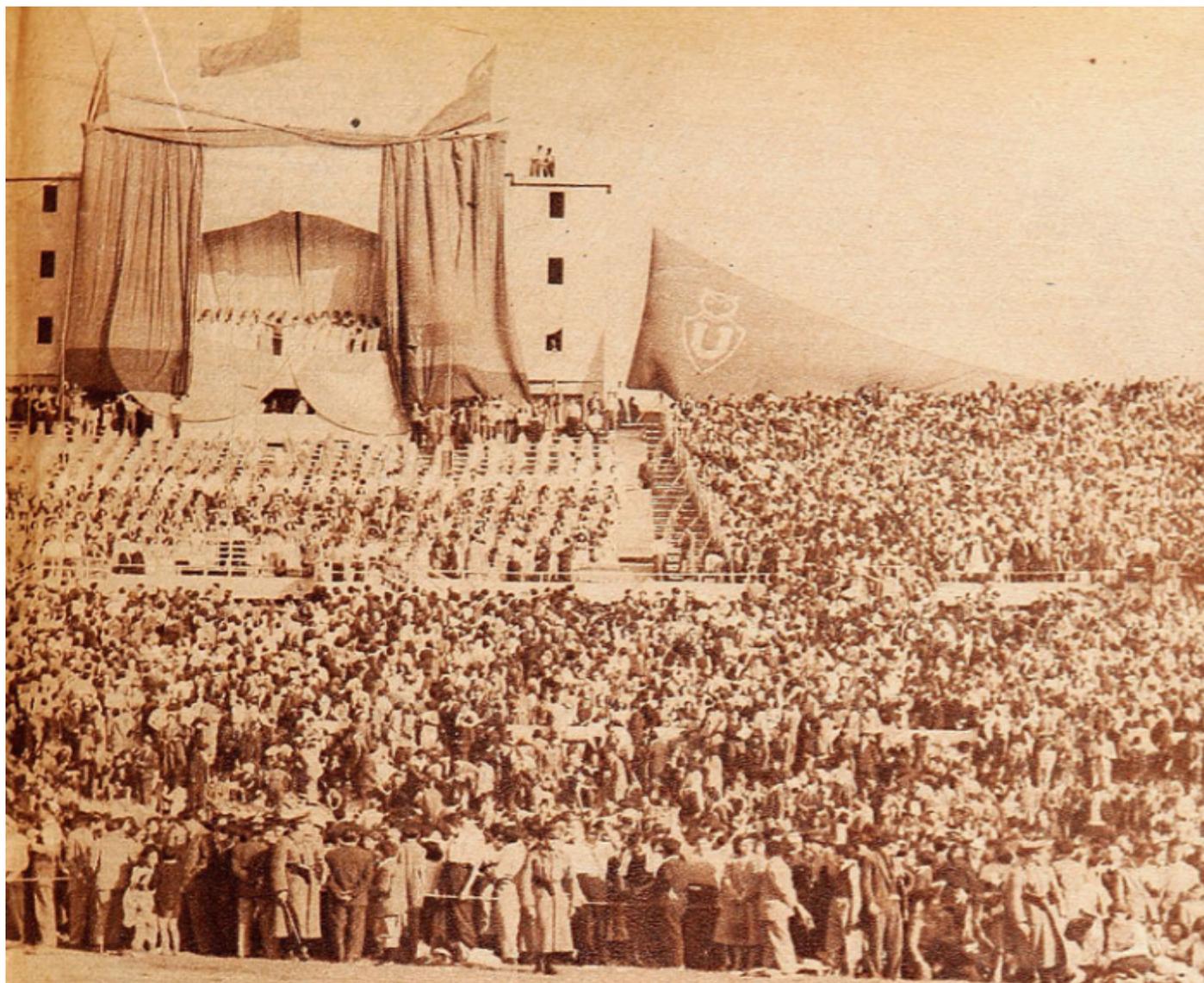
Desde mediados de los cuarenta, el Clásico Universitario adquirió de hecho una forma característica de performance ritual, mediante la homogenización del espectáculo, la ocupación del espacio del estadio y la utilización de técnicas para organizar la acción del público. La introducción de un tema y un libreto –a partir de la agencia individual de

German Becker– dotó de mayor orden a una representación homogénea de las “barras”, mientras que la grabación discográfica con las voces de distintos personajes representados en el libreto, incluyendo efectos sonoros y musicales, permitió la inclusión sincronizada de recursos visuales de mímica y baile:

“La realización de la cinta sonora en estudios de radio permitía corregir cualquier defecto y daba la posibilidad de hacer llegar el libreto al público en la mejor forma, a través de los veinte altavoces del estadio. Con el tiempo la grabación fue encomendada a los mejores actores de radio y teatro, realizada por los técnicos más competentes. Llegó a convertirse en un trabajo profesional con mayúscula” (Obregón, 2013: 68).

Los Clásicos Universitarios de las décadas del cincuenta y sesenta, de este modo, se convirtieron en instancias “profesionales” de agrupaciones homogéneas celebradas por la prensa y por el público (las barras), que eran observadas a partir del diseño de emociones colectivas como marco del evento deportivo.

Imagen 5. “El coro universitario cooperó con la barra de la U interpretando el Himno Nacional en un arreglo a dos voces, mientras se izaba en la torre sur la bandera chilena”



Fuente: Estadio año 8, n° 324, 30 de julio 1949.

El paisaje sonoro de estos espectáculos llegó a coincidir, por lo tanto, con la idea de *ornamento* que, según el término de Kracauer, implica que las masas “desarrollan siempre, en el mismo estadio abarrotado, programas de idéntica exactitud geométrica” (Kracauer, 2006: 258). No obstante, la relación entre figura y sonido que Murray Schafer propone en su comprensión de los componentes del *paisaje sonoro* (Cárdenas y Martínez, 2015) podría discutir este concepto estético de la masa como *ornamento*, en que “se disuelven los contornos de la figura natural, visible” (268). En el paisaje sonoro de la multitud, por el contrario, estas modalidades homogéneas de representación colectiva pueden llegar a constituir un sonido de fondo, donde los himnos, cantos y gritos transitan, de hecho, como señales y marcas de especificidad grupal. Esto es lo que Manuel Soriano distingue, por ejemplo, en algunos cantos de aliento de la hinchada, donde “no hay un pedido urgente, no hay grandes exigencias, suena más bien como una música de fondo cuando en el partido no pasa gran cosa; es un arrullo agradable y constante, que aún puede servir como herramienta de evasión” (Soriano, 2020: 33).

A partir de las concepciones del “paisaje sonoro” de las masas, nos resulta factible comprender un breve texto con el que la revista *En Viaje* describía, en 1947, las cualidades específicas del *ambiente* del Clásico:

“Cuando al cabo de la expectación y la impaciencia, suena por fin la hora, el estadio se abre como una granada madura hasta la cáscara de público, y comienza el festival. Setenta mil personas, entonces, elevan setenta mil clamores a la orilla del círculo mágico, junto a las fronteras de la taumaturgia estudiantil, y el recinto entero expande el pecho desmesurado de su vida colectiva [...] Quien ignore la ancha veta de noción placentera que existe en el alma sobria de nuestra gente, vaya al Estadio Nacional un día de Clásico Universitario a ver y oír a la muchedumbre vibrar como un arpa emocionada, a la que un trémulo y desatado gozo traspasa de energías [...] [L]os coros [...] entrelazan su pura urdimbre de melodías, las tonadas, las guitarras, la ‘talla’ chispeante y oportuna, en duelo de fintas y estocadas que se cruzan como relámpagos

verbales de un extremo a otro del estadio” (Arenas Gómez, 1947: 36-37).

Incorporándose como testigo y actor en la fiesta de la multitud, el texto devela en la escritura del periodista que este, al mismo tiempo que celebra la emoción de escuchar el “arpa emocionada” formada por el grito de los hinchas –metáfora que evoca el fenómeno acústico de transmisión y reflexión del sonido de fondo en el estadio—, invita al lector a que este asista “a ver y oír a la muchedumbre”, experimentando “placenteramente” el despliegue de su imaginación. Por un lado, el abandono en la “desmesura” del ambiente, pero, por otro lado, la necesidad de comunicar “el alma sobria” del pueblo. Es esta relación entre vibración y urdimbre, la que caracteriza el enriquecido campo sensible de visualidad y escucha que reúne transitoriamente a los “setenta mil clamores” de la muchedumbre en la cancha del estadio.

5. Conclusiones

La escucha de la platea no es una simple escucha del espectáculo –sostiene Peter Szendy en

relación al teatro– puesto que, en sus modos de sonar, la platea “se aumenta en ‘quinientos ecos’ para remarcar e irradiar por contagio” (Szendy, 215: 47). Los gestos sonoros de teatralidad de las masas que hemos explorado en este artículo (desde la rechifla hasta el canto colectivo) reiteran en el espacio del estadio la singularidad y el anonimato de los hinchas como asistentes al espectáculo deportivo configurado en la primera mitad del siglo XX. Estos usos del sonido y la emoción operan, por una parte, como el factor psicológico representado por la barra en los actos deportivos y, por otra, como el peligroso desborde de lo popular: entre la contención del estadio y la dispersión excesiva de las voces. Narrada comúnmente como anécdota, la feroz “silbatina” con que el público recibió a Arturo Alessandri durante la inauguración del Estadio Nacional, puede ser leída como algo más que una expresión del descontento originado por los recientes sucesos represivos del gobierno: se trataba también de toda una escenificación política y cultural de las muchedumbres a través del discurso y la amplificación (Tres miradas al Estadio Nacional de Chile, 2004: 26).

Dos de los aspectos que resultan relevantes en la escucha del entusiasmo bullicioso dicen relación con la espacialidad y el paisaje sonoro de la hinchada, tanto en el caso del fútbol como de otros espectáculos deportivos. El estadio fue, en el tránsito de las políticas públicas de la primera mitad del siglo XX, una tecnología de reforma social y de representación de las masas, que hizo del espacio deportivo un lugar para la disposición ordenada y extensiva de las multitudes, así como también una arquitectura reproductiva de prácticas populares en la discusión sobre la figura del “hincha” y el comportamiento del fanático. A su vez, el paisaje sonoro del espectáculo deportivo estuvo constituido por marcas y señales de prácticas musicales colectivas, así como por sonidos de fondo que conforman el ambiente en que encarna el nacimiento de las “barras”. El hincha y la barra, de este modo, se corresponden con las dimensiones espaciales y sonoras de una modernización en el desarrollo de la cultura deportiva, que hace de la profesionalización y del espectáculo de masas las condiciones de posibilidad y conflicto en la experiencia cotidiana de los espectadores.

Finalmente, abordar las transformaciones de la cultura popular y de masas en el contexto de la modernización del espacio y la cultura, ha significado también poner en escena la articulación de los sentidos –lo visible y lo audible– como coordenadas de una experiencia encarnada en la práctica de los espectadores deportivos. Las dicotomías entre análisis y comunión, observador e hincha, oscurecen las posibilidades en que se enredan las imágenes y ruidos del evento deportivo. Así, resulta necesaria no sólo una historia cultural de los vínculos entre música y deporte, sino de las emociones y sensaciones que se configuran en los espacios populares y masivos de la cultura deportiva del siglo XX. Aprender a escuchar a los hinchas en las huellas de partidos ya terminados, como ha intentado este artículo, espera ser parte de las herramientas para escuchar a la sociedad en sus prácticas cotidianas, en los modos colectivos de sonar y en las formas políticas de hacer escuchar.

Fuentes primarias

Alsina, P. (1947): “Aquellas viejas canchas”, Estadio Año VII, n° 229 (4 de octubre).

Arenas Gómez, L. (1947): “Teoría y realidad del Clásico Universitario”, *En Viaje* año XV, n°169.

Cachipuchi (1929): “¿Volarán muchas naranjas en la presente temporada de Foot-ball?”, *Match*, año 1, N° 11 (14 de marzo).

Edwards Bello, J. (1945): “Ariel y el futbolista”, *La Nación* (2 de febrero): p. 3.

El Mercurio (3 de diciembre de 1938).

Estadio (1 de septiembre de 1945): “Atletismo escolar. Gran torneo en el puerto”. Año 5, n° 120.

Estadio (16 de febrero de 1945): “Una lección valiosa”, año 4. N° 92.

Estadio (2 de febrero de 1945): “Deporte y gobierno”. Año 4, n° 90.

Estadio (25 de septiembre de 1942): “La 6ta Olimpiada Universitaria. La U encontró rivales temibles”. Año 2, n° 27.

Estadio (30 de julio de 1949): “El Clásico Universitario diurno. Victoria del Público”. Año 8, n° 324.

La Nación (12 de febrero de 1945a) “Como debe ser el público, y un partido en 1913”: p.2.

La Nación (12 de febrero de 1945b): “¡Empataron Chile y Argentina!”: p. 1.

La Nación (5 de febrero de 1945): “Variaciones sin tema”: p. 9.

Martínez, G. (1917): *La organización de los deportes i el Estadio Nacional, Santiago de Chile*: Imprenta Santiago.

Nava, P. (1949): “La esencia del clásico”, *Estadio* año, 9 n° 341 (26 de noviembre).

Sandoval, L- (1918b): “Estadio Nacional y Teatro al aire libre. Al margen de una carta”, *Pacifico Magazine* Vol. XII/ No. 67 (julio 1918): pp. 75-79.

Sandoval, L. (1918a): “Estadio Nacional y Teatro al aire libre. Con ilustraciones fotográficas”,

Pacifico Magazine Vol. XI/ No 65 (mayo de 1918): 514-518.

Scopelli, A. (1943): “Después de un par de años”, *Estadio* año III, n° 60 (31 de diciembre).

Referencias citadas

Acuña Rojas, P. (2020): “¡Formemos espartanos chilenos! Políticas y campañas deportivas durante la dictadura de Carlos Ibañez, 1927-1931”, *Cuadernos de Historia* N° 52, pp. 233-261.

Acuña, Rojas, P. (2021): *Deporte, masculinidades y cultura de masas. Historia de las revistas deportivas chilenas, 1899-1958*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

Achondo, L. (2021): “A Cry for Palestine: vocal practice and imaginaries of Palestinian-ness among Chilean Football supporters of Club Deportivo Palestino”, *Ethnomusicology Forum*, 30, 2, pp. 302-323

Adamovsky, E. y E. Buch (2016): *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de*

los emblemas del peronismo, Buenos Aires, Planeta.

Alabarces, P. (2015): “Fútbol, música y narcisismo: algunas conjeturas sobre ‘Brasil, décime que se siente’”, *El Oído Pensante* 3, 1, pp. 43-61. Disponible en web: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7454>

Alabarces, P., comp. (2005): *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo.

Archetti, E. (2003): “Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity”, en N. Dyck y E. Archetti, eds., *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford and New York, Berg, pp. 217-230.

Ayats, J. (2005): “El gesto digno para cantar todos con una sola voz”, en VVAA, *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, Barcelona, Orquesta del Caos, pp. 92-112.

- Bateman, A. y J. Bale (2009): *Sporting Sounds. Relationships Between Sport and Music*, New York, Routledge.
- Bundio, J. S. (2020): *La identidad se forja en el tablón: masculinidad, etnicidad y discriminación en los cantos de las hinchadas argentinas*, Buenos Aires, Instituto Gino Germani y CLACSO.
- Byrne, D. (2014): *Cómo funciona la música*, Barcelona, Reservoir Books.
- Cárdenas Soler, R. y Martínez Chaparro, D. (2015): “El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica”, *Revista Investigación Desarrollo Innovación*, 5, 2, pp. 129-140. Disponible en web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6763096>
- Chartier, R. y Vigarello, G. (1982): “Las trayectorias del deporte: prácticas y espectáculo”, *Apunts. D’educació física i medicina sportive*, 19, 76, pp. 289-305.
- Cleland, J., M. Doidge, P. Millward y P. Widdop (2018): *Collective Action and Football Fandom, Relational Sociological Approach*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Domínguez, A. L. (2022): *Una historia cultural del grito*, México, Taurus Penguin Random House.
- Dunning, E. (2001): *Sport Matters. Sociological Studies of Sports, Violence and Civilization*, London, Routledge.
- Dunning, E y K. Sheard (2005): *Barbarians, Gentlemen and Players. A Sociological Study of the Development of Rugby Football*, London, Routledge.
- Duran, M. (2014): “Género, cuerpo, gimnasia y sexualidad en los manuales educacionales higienistas y eugenésicos en Chile, 1870-1938”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 18, 1, pp. 35-58. Disponible en web: <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/2022>
- Elias, N. y E. Dunning (1992): *Deporte y Ocio en el proceso civilizatorio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Elsey, B. (2011): *Citizens and Sportsmen. Futbol and Politics in Twentieth-Century Chile*, Austin, University of Texas Press.

Facci, S. (2013): “An Anthopology of Soundtrack in Gym Centres”, en M. García Quiñones y A. Kassabian, eds., *Ubiquitous Musics. The Everyday Sounds That We Don’t Always Notice*, London, Ashgate, pp. 139-160.

Fernandes Ribeiro, F. y Kischinhevsky, M. (2016): “Narrativas sobre as primeiras transmissões de jogos internacionais da seleção brasileira”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, VIII, 15, pp. 147-165. Disponible en web: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3825/3150>

Frydenberg, J. D (2005): “La profesionalización del fútbol argentino: entre una huelga de jugadores y la reestructuración del espectáculo”, *Entrepasados. Revista de Historia*, XIV, 27, pp. 73-94.

Frydengerb, J.D (2011): *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gallo, R. (2014): *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, México, Sexto Piso.

Garriga Zucal, J. (2016): “Jugar con violencia. Reflexiones sobre lo mimético y el control de las emociones”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 28, pp. 150-159. Disponible en web: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-98142016000200006

González, J. P. y C. Rolle (2005): *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile

González, R. (2011): “Los espectadores en el futbol. Hacia un análisis semiótico”, *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 50, pp. 1-22. Disponible en web: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950246006>

Gopinath, S. y J. Stanyek (2013): “Tuning the Human Race: Athletic Capitalism and Nike Sport Kit”, en G. Bonn, ed. *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private*

Experience, New York, Cambridge University Press, pp. 128-148.

Grumann, A, (2013): *Anfiteatro Estadio Nacional*, Santiago, Cuarto Propio.

Gumbrecht, H.U. (2006): *Elogio de la belleza atlética*, Buenos Aires, Katz.

Hockey, J. (2015): “Sensing the Run: The Senses and Distance Running”, *The Senses and Society*, 1, 2, pp. 183-201.

Iturriaga, J. (2008): “Aunque ganes o pierdas. El fútbol profesional en Chile, una perspectiva histórica”, en R. Herrera y J. Varas, comps., *Fútbol, cultura y sociedad*, Santiago, Academia de Humanismo Cristiano, pp. 23-43.

Jørgensgaard Graakjær, N. (2023): *The Sounds of Spectators at Football*, New York, Bloomsbury Academic.

Kracauer, S. (2006): “El ornamento de la masa”, *Estética sin territorio*. Edición de Vicente Jarque, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Keys, B. (2013): “Senses and Emotions in the History of Sport”, *Journal of Sport History* vol. 40, nº1: pp. 21-38.

Laing, D. y A. Linehan (2015): “Soccer Sounds: Popular Music and Football in Britain”, *Popular Music History*, 8, 3, pp. 307-325.

Matsuo, S. (2014): «¿Pasión de multitudes o más allá de eso? Una observación historiográfica sobre el deporte sudamericano y una revisión de la historia del deporte chileno», *Revista Sudhistoria*, 8, pp. 10-36.

McLeod, K. (2011): *We are the Champions. The Politics of Sports and Popular Music*, Surrey, Ashgate.

Navea Castro, V. (2021): “El Estadio de fútbol o sobre los espacios sacralizados en la era de la técnica”, en R. Domínguez Jiménez, ed., *Estética y deporte*, Santiago, Universidad Católica de Chile, pp. 257-272.

Obregón, O. (2013): *Teatro de masas y fútbol en Chile. El Clásico universitario (1939-1979)*, Santiago, RIL.

- Orellana Mora, J. (2006): *Una mirada hacia atrás. 1935-1988*, Madrid, AlfaSur.
- Osorio, J. (2017): “Resonancias deportivas. Enlazando el sonido y el cuerpo en la poesía de vanguardia de Chile y Uruguay. 1920-1930”, *Revista Laboratorio*, 16, 1-20. Disponible en web: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/269/227>
- Ovalle, A. y J. Vidal Bueno, eds. (2015): *Pelota de trapo: fútbol y deporte en la historia popular*, Santiago, Quimantú.
- Puig, N. Lagardera, F y Juncà, A. (2001): “Enseñando sociología de las emociones en el deporte”, *Apunts. Educación Física y deportes*, vol. 2, n° 64, pp. 69-77. Disponible en web: <https://raco.cat/index.php/ApuntsEFD/article/view/301952>
- Rinke, S. (2002): *Cultura de masas: reforma y nacionalismo*, Santiago, DIBAM.
- Riobó, E. y F. J. Villarroel (2019): “Belleza plástica, eugenesia y educación física en Chile”, *História, ciências, saúde*. Manguinhos, 26, 2, pp. 673-683.
- Romero, J. L. (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rozas Krause, V. (2014): *Ni tan elefante ni tan blanco: arquitectura, urbanismo y política en la trayectoria del Estadio Nacional*, Santiago, RIL.
- Russell, D. (2014): “‘See, the conquering hero comes! Sound the trumpets, beat the drums’: music and sport in England, 1880-1939”, *Sport in Society*, 17, 3, pp. 303-319. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/17430437.2013.810427>
- Salinas, S. (2004): *Por empuje y coraje: los albos en la época amateur 1925-1933*, Santiago, Cedep.
- Santa Cruz, E. (1991): *Crónica de un encuentro. Fútbol y cultura popular*, Santiago, Instituto Profesional Arcos.
- Santa Cruz, E. (2012): “Prensa deportiva y desarrollismo en Chile. El caso de la revista *Estadio*”, *Mapocho*, 71, pp. 261-283

Santa Cruz, E. y L.E. Santa Cruz (2005): *Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista*, Santiago, LOM.

Sheppard, J. R. (2015): “Sound of Body: Music, Sports and Health in Victorian Britain”, *Journal of the Royal Musical Association*, 140, 2, pp. 343-369.

Soriano, Manuel (2020): *¡Canten, putos! Historia incompleta de los cantitos de cancha*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Stern, C. (2014): “Transformaciones en los modos de vida santiaguinos: Ñuñoa y sectores medios ¿un florecimiento conjunto? (1932-1962)”, *Revista Hache*, 2, pp. 24-41. Disponible en web: <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/Hache/article/view/320>

Szendy, P. (2015): *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago, Metales Pesados.

Tres miradas al Estadio Nacional de Chile. (2004): Santiago, Ministerio de Educación y Consejo de Monumentos Nacionales.

Valverde, X.; A. Casals y P. Godall. (2017): “Las bandas de bronces de Tarapacá (Chile) como contexto de aprendizaje musical y de transmisión cultural”, *Revista de Ciencias (CI)*, 39, pp. 81-110.

Vigarello, G. (2006): “Entrenarse”, en J. Courtine, dir. *Historia del cuerpo: las mutaciones de la mirada*, Madrid, Taurus, pp. 165-200.

Wood, D. (2017): *Football and Literature in South America*, London, Routledge.