ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE

VOL. XXXII

ESTUDIOS

Perspectivas sobre la música en Chile

2013

ANALES
DEL
INSTITUTO DE CHILE

Estudios

Perspectivas sobre la música en Chile

Anales del Instituto de Chile
© Instituto de Chile, derechos reservados
ISSN 07-16-6117

Almirante Montt 453, Santiago
Casilla 1349, Correo Central, Santiago de Chile
www.institutodechile.cl

Representante legal
Rodolfo Armas Merino
Presidente del Instituto de Chile

Director
Fernando Lolas Stepke

Comisión editora
Adriana Valdés Budge, Academia Chilena de la Lengua
Juan Eduardo Vargas Cariola, Academia Chilena de la Historia
Enrique Tirapegui Zurbano, Academia Chilena de Ciencias
Marino Pizarro Pizarro, Academia Chilena de Ciencias Sociales, Políticas y Morales
Pedro Rosso Rosso, Academia Chilena de Medicina
Alejandro Sieveking Campano, Academia Chilena de Bellas Artes

Editor
Álvaro Quezada Sepúlveda

Diagramación
Fabiola Hurtado Céspedes

Las opiniones vertidas por los autores son de su exclusiva responsabilidad y no representan necesariamente el parecer de la institución.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el permiso previo del Director.

La correspondencia académica y comercial deberá dirigirse a nombre del Director a la dirección del Instituto de Chile, Almirante Montt 453, Santiago, teléfono 26854400.

Edición de seiscientos ejemplares, impreso en Andros Impresores, Santiago, diciembre de 2013.

impreso en chile / printed in chile

ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE

Vol. xxxii

Estudios

Perspectivas sobre la música en Chile

2013

INSTITUTO DE CHILE

Creado por *Ley N° 15.718*, de 30 de septiembre de 1964, reformulado por *Ley N° 18.169*, de 15 de septiembre de 1982.

Es una "…corporación autónoma, con personalidad jurídica de derecho público y domicilio en Santiago (…) destinada a promover, en un nivel superior, el cultivo, el progreso y la difusión de las letras, las ciencias y las bellas artes (…) constituida por la Academia Chilena de la Lengua, por la Academia Chilena de la Historia, por la Academia Chilena de Ciencias, por la Academia Chilena de Ciencias Sociales, Políticas y Morales, por la Academia Chilena de Medicina y por la Academia Chilena de Bellas Artes" (Arts. 1 y 2, *Ley 18.169*).

Mesa directiva

Rodolfo Armas Merino
Presidente

Santiago Vera Rivera
Vicepresidente

Abraham Santibáñez Martínez
Secretario General

Enrique Tirapegui Zurbano
Tesorero

Jorge Quiroz Wuth
Secretario Ejecutivo

– Consejeros –

Alfredo Matus Olivier, *Director de la Academia Chilena de la Lengua*
José Luis Samaniego Aldazábal
Adriana Valdés Budge

José Miguel Barros, *Presidente de la Academia Chilena de la Historia*
Sergio Martínez Baeza
Isidoro Vásquez de Acuña

Juan Asenjo de Leuze de Lancizolle,
Presidente de la Academia Chilena de Ciencias
Jorge Allende Rivera
Enrique Tirapegui Zurbano

José Luis Cea Egaña, *Presidente de la Academia Chilena de Ciencias Sociales*
Marino Pizarro Pizarro

Rodolfo Armas Merino, *Presidente de la Academia Chilena de Medicina*
Otto Dörr Zegers
José Adolfo Rodríguez Portales

Santiago Vera Rivera, *Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes*
Francisca Cerda Ramírez
Alejandro Sieveking Campano

Consejeros alternos

Carla Cordua
Sergio Martínez Baeza
Benito Rojo Lorca

Consejero honorario

Juan de Dios Vial Larraín

SUMARIO

Fernando Lolas Stepke
Nota Preliminar 11

Santiago Vera Rivera
Presentación
Música y sociedad en Chile del siglo XXI 13

Daniel Miranda Martínez
Música y su lenguaje en la formación del ser humano 17

Santiago Vera Rivera
Estado de la enseñanza de la música en Chile 37

Gabriel Matthey Correa
Cultura, educación y artes en Chile:
un necesario contrapunto para nuestro desarrollo postcolonial 55

Alejandro Vera A.
La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico:
el caso de la Catedral de Santiago 75

Rafael Díaz S.
La Voz de la Calle entra en la Academia Musical:
la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende 125

Agustín Cullell
Crónica del histórico conflicto que afectó a la Orquesta Sinfónica de Chile
entre el 29 de abril y el 29 de diciembre de 1959 135

Carmen Peña Fuenzalida
Aníbal Aracena Infanta (1881-1951). Perfil de una infatigable trayectoria
dedicada al "Divino Arte": periodo 1900-1930 151

Luis Merino Montero
Cirilo Vila: un abridor de caminos 183

Juan Carlos Poveda Viera
"La Muerte de Alsino": marca del discurso de las vanguardias en la música sinfónica latinoamericana 195

Cristián Guerra Rojas
Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Una aproximación desde la Revista Musical Chilena 217

Silvia Herrera
Reflexiones acerca de la ética y estética en la relación música-política en las vanguardias musicales entre 1960 y 1973 en Chile 237

Jorge Martínez Ulloa
Anticuecas y antipoesías, un itinerario común e inverso para dos hermanos 253

Álvaro Menanteau
Fusión y diálogo entre la música de arte y el jazz. Estudio de dos casos chilenos 275

Nicolás Masquiarán
Concepción en su música. Musicología histórica para una reflexión excéntrica 289

Manuel Mamani M.
La música, el drama y el mito en el ritual de marcación de camélidos en el norte chileno 313

Índice de materias 329

Índice onomástico 335

Síntesis curricular de los autores 339

NOTA PRELIMINAR

Fernando Lolas Stepke
Director, Anales del Instituto de Chile.
Miembro de Número, Academia Chilena de la Lengua
Académico Honorario, Academia Chilena de Medicina

Esta entrega de la serie *Estudios* de *Anales del Instituto de Chile* se ha realizado con la activa participación de la Academia Chilena de Bellas Artes, una de las seis que integran el Instituto de Chile.

Da de ello cuenta la introducción preparada por el presidente de dicha academia, el compositor Santiago Vera.

Se incrementa así la colaboración entre la publicación institucional y las academias del Instituto. El Comité Editorial, uno de cuyos miembros, Alejandro Sieveking, es miembro de número de la Academia de Bellas Artes, agradece el entusiasmo con que académicos y personas de relieve nacional en las artes acogieron la invitación. En esta oportunidad ha sido la música en sus diversos aspectos el tema tratado. Sin embargo, en futuras ediciones otras especialidades artísticas encontrarán un lugar en este instrumento de difusión.

Anales del Instituto de Chile es una manifestación más del espíritu de apoyo a la creación y la difusión cultural que anima al Instituto, cuya presencia en la vida nacional debiera ser reconocida y valorada por autoridades y público en general. Se suma a las diversas publicaciones propias de cada academia y a sus actividades específicas, caracterizadas todas por el desinteresado anhelo de mejorar el panorama cultural de Chile. Debe mencionarse, además, que las entrevistas recogidas en el programa "Diálogos", transmitido por la Radio de la Universidad de Chile, constituyen, como las contribuciones escritas, valioso instrumento para dar a conocer lo que realizan los académicos.

La otra serie de *Anales*, las *Memorias*, recogen aspectos de la vida institucional que, aunque pueden no ser de universal interés, permiten al público culto conocer el desarrollo de las tareas propias del Instituto de Chile. Es de esperar que ello implique un apoyo decidido de la dirigencia política y de las instituciones de investigación y docencia superior a una tarea que se justifica esencialmente por la búsqueda desinteresada de la excelencia en las manifestaciones intelectuales de la nación.

Reiteramos nuestro reconocimiento a los autores que contribuyen en este número, al Consejo del Instituto de Chile y a las numerosas personas que colaboran en estas ediciones. Especial mención debe hacerse del profesor Álvaro Quezada, bajo cuyo eficiente cuidado esta publicación ha adquirido solidez y continuidad.

PRESENTACIÓN

MÚSICA Y SOCIEDAD EN CHILE DEL SIGLO XXI

Santiago Vera Rivera
Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes

La música es considerada en el presente siglo como una de las alternativas básicas para el desarrollo integral del ser humano. Es arte y ciencia, además es un medio de comunicación social que transmite valores humanísticos y, por último, es un campo ilimitado de investigación y de nuevos conocimientos.

Esta nueva publicación de *Estudios*, serie monográfica de *Anales del Instituto de Chile*, presenta el rol fundamental de la música en la sociedad chilena del presente siglo, desde la mirada de la educación, cultura, musicología, estética y étnica. Causalmente, por razones que no se comentarán, se encargó a la Academia Chilena de Bellas Artes la gestión de artículos sobre la temática en referencia y se logró un "éxito sin precedentes" en cantidad y calidad de los trabajos recibidos. Por desgracia, ha sido imposible incluir todos los escritos, simplemente por razones de espacio. Vaya nuestro agradecimiento a los autores, pues sus trabajos han sido por "puro y simple amor al arte musical".

La perspicacia y agudeza del comité editorial permite a primera vista observar una estructura coherente de los artículos, los que fueron organizados sutilmente en las siguientes áreas temáticas: educación, musicología histórica, estética y etnomusicología. Esta labor, sin duda alguna, fue un tremendo desafío, pues los trabajos eran muy diversos; felizmente, la tarea fue cumplida.

El profesor y compositor Daniel Miranda teoriza acerca del lenguaje musical, entendiendo este concepto como la forma en la que se comunica el arte musical. El lenguaje se define como la capacidad de hablar, leer y escribir con comprensión. En la música estas capacidades forman parte de su paramétrica codificada, que es la que produce la comunicación, que se transmite por el aire, medio elástico flexible y natural. También trata del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música desde la perspectiva de la psicoacústica, la neurociencia y el desarrollo cognitivo de las formas musicales, los aspectos estéticos y éticos en conjunto con el fenómeno de la emocionalidad. Todas las reflexiones son transversales a los efectos del

espacio-tiempo y dimensión. En síntesis, es un estudio que, como señala su autor, alude directamente a la formación integral del ser humano.

Los dos artículos siguientes abordan aspectos históricos que subrayan la necesidad de desarrollar la educación, las artes y la cultura de nuestro país. Los autores Santiago Vera y Gabriel Matthey dan cuenta panorámica del desarrollo de la enseñanza formal de la música y la necesidad de generar una "pedagogía de la creatividad", que inserte la cultura y la identidad local. En Chile postcolonial se realizaron obras trascendentales para la educación general y la música en particular, como fue la creación de las escuelas normales de preceptores y del conservatorio nacional de música. Posteriormente, en el siglo XX, la música y las artes formaron parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y, a finales de siglo, las artes están presentes en numerosas universidades públicas y privadas. El problema no resuelto en la actualidad es la nula democracia de la enseñanza formal de la música dentro del sistema escolar, pues, por ajustes diversos, las asignaturas artísticas han ido perdiendo espacio dentro de los planes y programas, lo que ha redundado en la ausencia preocupante de creatividad. Entonces, es un requerimiento urgente la generación de una "sociedad de la creatividad", en conjunto con la consolidación de la enseñanza de las artes en el sistema escolar.

Los autores Alejandro Vera y Rafael Díaz abordan el tema de las ediciones-publicaciones musicales, propio de la música escrita, en contrario a la música folclórica de transmisión oral. En una conjunción magistral, el trabajo de Díaz nos sitúa en una obra musical del compositor docto chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959) *La Voz de las Calles*, para orquesta (1920). En ella se fusionan los elementos musicales propios de la composición de Allende con una serie de pregones populares (folclóricos). Esta composición es la que inicia la tendencia estética denominada "nacionalismo". Así como el primer artículo establece la importancia para el conocimiento de la composición musical, mediante el acceso a las publicaciones de partituras, el segundo nos plantea que sin la partitura editada no es posible apreciar en su dimensión la obra *La Voz de las Calles* con los pregones populares, que ya no son cantados y que gracias a la música escrita de Allende han sido conservados, pues la oralidad corre el peligro del olvido.

En rigor, la música sinfónica existe por las obras que han escrito compositores como Pedro Humberto Allende, y por la reunión solidaria de intérpretes, directores, copistas y ayudantes. Esta cadena maravillosa hizo posible que en Chile, en las décadas de 1940 a 1960, se estrenaran decenas de obras chilenas y universales, gracias a la promulgación de la Ley 6.696, de creación del Instituto de Extensión Musical (IEM), que permitió la fundación de la Orquesta Sinfónica de Chile (1941). La relación virtuosa entre compositor e intérprete y dirección se resquebrajó abruptamente en

1959 con el conflicto de la Orquesta Sinfónica de Chile, un hecho gremial dramático que relata magistralmente el maestro y prestigioso director de orquesta Agustín Cullel (Barcelona, 1928) que se destacó, entre otras actividades, por su decanato en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile entre 1968 y 1973.

Los reconocidos musicólogos chilenos Carmen Peña, Luis Merino y Juan Carlos Poveda nos ofrecen artículos notables que posicionan en su justa dimensión a los célebres compositores nacionales Aníbal Aracena (1881-1951), Cirilo Vila (1937) y Alfonso Leng (1884-1974). Existen factores comunes en los tres compositores doctos: la consecuencia de sus concepciones estéticas, un oficio extraordinario y el trabajo sistemático. En nuestro país existe un fenómeno curioso y llamativo que es como una "especie de amnesia generalizada", aberración que impide el reconocimiento de seres humanos íntegros que, al morir, desaparecen también sus obras junto con su vida. Por ello, se agradece el quehacer de los investigadores señalados quienes, respetuosamente y con afecto sincero, nos acercan a los maestros: Aracena Infanta, que siempre mantuvo por medio de su música una estrecha relación con los auditores; Cirilo Vila, artista ciudadano, maestro infatigable de muchos compositores e intérprete destacadísimo que nos conmueve por su consecuencia moral; Alfonso Leng, con su poema sinfónico *La muerte de Alsino* (1922), basado en el texto de *Alsino* (1920) de Pedro Prado, obra que no dejó indiferente a nadie en la época de su estreno, marcando un hito en la breve historia de la música docta chilena.

Es interesante distinguir la diversidad de propuestas creativas que han tenido y tienen los compositores, las que tal vez están cruzadas con la heterogeneidad de los centros de formación, la variedad de difusión de las obras y las profesiones paralelas de los compositores. Es preciso aclarar que la mayoría de los compositores chilenos no viven de sus obras, por ello, junto con la composición, ejercen profesionalmente como médicos, ingenieros, profesores e intérpretes. El distinguido musicólogo Cristián Guerra nos proporciona una información relevante y muy valiosa para entender el fenómeno de la diversidad creativa y como esta fue recogida por uno de los medios más reconocidos internacionalmente, como es la *Revista Musical Chilena*, revista más antigua en su género de Latinoamérica. Esta pluralidad nos condujo a egregios compositores que construyeron sus propuestas creativas relacionadas con lo social, que fluye entre la ética y estética de la relación entre música y política. En un magnífico artículo, la musicóloga Silvia Herrera nos aporta al reconocimiento de un periodo muy dinámico y también dramático de la música chilena, en la que coinciden las vanguardias de la música docta y de la música popular –nueva canción chilena– y en la que sobresale la obra política del compositor Sergio Ortega (1938-2003), que trascendió a lo meramente contingente. Ortega

es finalmente reconocido en su mérito, al poner también en el debate el concepto de arte versus mercancía.

También resulta muy interesante la concepción que nos entrega el musicólogo Jorge Martínez en el análisis comparado de los antipoemas de Nicanor Parra y las anticuecas que compuso su hermana, Violeta Parra. Por una parte, nos señala Martínez, el rupturismo de Nicanor en la literatura, y por otra, el quiebre musical en la obra de Violeta en la que se aprecia la búsqueda de un mundo sonoro muy cercano al lenguaje musical más avanzado. Curiosamente, el artículo que sigue nos revela la fusión de música docta con el jazz, abordada por el musicólogo y experto en música de jazz Álvaro Menanteau, quien estudió los casos de los compositores doctos Juan Amenábar (1922-1999) y Pablo Garrido (1905-1982) en las obras *Divertimento cordovés* (1971), de Amenábar, y *Ventana de jazz* (1930), de Garrido. Muchas veces se considera fuera de lógica la mezcla de músicas tan diferentes, pero se debe considerar que también existen diferencias entre los distintos estilos de jazz, como por ejemplo: el Jazz de New Orleans difiere mucho del Free Jazz, y este último rompió todos los esquemas del jazz tradicional acercándose a la música docta de avanzada.

Finalmente, los dos últimos artículos, escritos por el musicólogo Nicolás Masquiarán y por el etnomusicólogo Manuel Mamani, respectivamente, nos presentan el desarrollo musical de dos mundos opuestos, como son la mirada de la historia de la música en la ciudad de Concepción, capital de la Región del Biobío, y por otra, cómo los ritos y ceremonias proveen conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social y cultural aimara. Los elementos de aparente contradicción convergen por la naturaleza: en el caso de la ciudad de Concepción, de la humana, y en el caso de la aimara, de la flora, fauna, hidrografía y medio ambiente que influyen en la naturaleza humana. En ambos casos la coexistencia hizo y hace posible el fortalecimiento de las potencialidades creativas.

Los artículos presentados son diversos y precisamente es esta pluralidad la fortaleza de la presente publicación. Además, son trabajos únicos y en su gran mayoría inéditos, por lo que no tengo duda que generarán en el lector el deseo de seguir reconociendo y revalorizando nuestro prodigioso patrimonio músico-cultural.

MÚSICA Y SU LENGUAJE EN LA FORMACIÓN DEL SER HUMANO

Daniel Miranda Martínez
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Resumen

El artículo establece una postura paradigmática respecto del lenguaje musical como elemento central del proceso de formación musical, y la percepción estética de la música como proceso complejo de abstracción. En la primera parte se caracterizan las propiedades semánticas y sintácticas en función del desarrollo del conocimiento musical. En esta sección se han tomado, como elementos de análisis, los postulados de diversos autores del paradigma racional práctico. La segunda parte del artículo establece los procedimientos de elaboración de conocimiento musical y presenta definiciones de diversos especialistas en los campos de la psicología de la música y estética musical. Además, surge la clasificación del aprendizaje musical temporal y no temporal, de acuerdo con las características conformativas de la obra musical. Finalmente, se reflexiona sobre la percepción estética de la música como un proceso cognitivo complejo. Se analizan las posturas psicológica, estética y neurofisiológica, para determinar que el juicio estético se fundamenta en el proceso integral e integrador de significado y sentido de elementos en el tiempo. Además, las distintas visiones teóricas confluyen en la idea de que el mundo emocional en la música se acerca al concepto de sensaciones en el tiempo para otorgar significado a la obra.

Palabras clave: lenguaje musical, educación, temporalidad, formación del ser humano

Abstract

The article presents a paradigmatic position in relation to language of music as a central element to the formation process of this discipline and aesthetic perception of the music as a complex process of abstraction. At the first part, the semantic and syntactic properties are characterized in relation to the development of the musical knowledge. In this section, the postulations of various authors of the rational practical paradigm have been taken as elements of analysis. The se-

cond part of this article is related to the procedures of elaboration of musical knowledge; definitions of several different specialists in the fields of musical psychology and musical aesthetic are presented. Also, the article shows the classification of temporal and not temporal music learning, according to the characteristics that form the music work. Finally, reflections on aesthetic perception of the music as a complex process in cognition are presented. The psychological, aesthetic and neurophysiologic position are analyzed to succeed in determining that the aesthetic judgment is based on the integral and intergrating process of meaning and sense of elements through the time. Besides, the different theoretical visions converge on the idea that emotional world in music approaches to the concept of sensations during the time to give meaning to the piece of music.

Key words: musical language, education, timing, training of human beings

1. Conceptualizaciones de la música como lenguaje

Muchos han sido los intentos por definir la música como un arte puramente simbólico, simbólico-conceptual o como un lenguaje con características de tal. Para Susan Langer, la música no posee un significado convencional, es un símbolo no consumado cuyo significado es implícito; esto en respuesta a Derrick Cooke, que plantea una sistematización de significados estables de intervalos de alturas, asignándoles estados de ánimo definidos. Probablemente, ambos casos constituyen ejemplos extremos de definiciones de música o de representación musical. Esta dualidad no es nueva. Ya vemos atisbos de oposición en el rol de la música en las consideraciones pitagórico-platónicas versus las aristotélicas. Al respecto, este último, en su "Política", señala: "nuestros antecesores incluyeron la música en la educación, no como una necesidad ni como algo útil (…) nos queda, por consiguiente, pensar que es útil como pasatiempo en el ocio". Sin embargo, Platón le confiere un rol netamente educativo al señalar que "la armonía que constituye la música viene a ser del mismo tipo que aquella bajo la que tanto el alma del hombre como el universo se rigen".

Nos debe preocupar esta dualidad, debido a que, al atribuir a la música una facultad simbólico-representativa, de carácter expresivo y mimético principalmente, estamos tomando una postura instrumentalista del arte, es decir, lo pensamos como medio para diversidad de cogniciones y representaciones. A nuestro parecer, esta postura no es totalmente correcta y es común caer en la instrumentalización por desconocimiento de la naturaleza del arte musical. Este fenómeno proviene de la idea del oficio de músico, que se entiende como la producción de obras de arte musical de carácter efímero. Es cierto que la principal característica del arte musical es el levantamiento –como obra– en la dimensión temporal, es decir, no ocupa un lugar en el espacio, sino que se constituye como una linealidad constituida por eventos sonoros. De ahí que Eisner[1] le atribuya un rol medial en la cognición. Sin embargo, la música está más cercana a un lenguaje, pero un lenguaje con características dinámicas; como tal (lenguaje), posee elementos semánticos subordinados a una sintaxis. Al respecto podemos utilizar la triple dimensionalidad del lenguaje que nos entrega Charles Morris: *dimensión semántica* (en relación con los objetos a los que son aplicables), *dimensión pragmática* (relación con los intérpretes y perceptores) y *dimensión sintáctica* (relación con los demás sistemas lingüísticos al que pertenecen). Pero, ¿cómo la música, que no tiene conceptos y significados definidos, puede poseer una dimensión semántica?

[1] Eisner, Elliot. *Cognición y currículum: Una visión nueva.*

Volvamos a las conceptualizaciones de Langer. En primer término, es necesario precisar que la autora se ha propuesto demostrar que la música no constituye un lenguaje y que tampoco es expresión inmediata de sentimientos, sino más bien simbólica. Según Langer, la música está desprovista de vocabulario y no dispone de términos dotados de referencia fija. Pero si la música no es expresión inmediata de sentimientos y tampoco es estímulo emotivo, lo único que explica su principal característica es su elemento de representación con un contenido emotivo, y el hecho de contener un mensaje le aporta una semanticidad, característica fundamental del lenguaje.

1.1. Representación cognitiva a través del lenguaje musical

Según el compositor y filósofo chileno Roberto Escobar, el creador tiene algo que decir o expresar por medio de un ordenamiento, fruto de su trabajo intelectual. De acuerdo con Escobar[2], "los elementos utilizados provienen de la experiencia del creador, o sea, es su visión personal de la naturaleza o Tierra, transformada por el proceso totalizador de su propia vida en un todo armónico que es él mismo, y que instala un mundo del cual desea dar una versión". Esta definición del proceso creador nos habla, en primer término, de que la conceptualización propia del lenguaje de la música pasa por un "cedazo" subjetivo, determinado por el contexto interno (entendido como el cúmulo de experiencias personales del compositor) y externo (lo que percibe y el tipo de cognición que establece en relación con su entorno); en segundo término, señala que el ordenamiento de las ideas es fundamental a la hora de expresar lo que el creador quiere. Por lo tanto, el proceso lógico secuencial es un parámetro determinante en la estructura del discurso musical, parámetro contenido en el concepto de dimensión sintáctica. Desde este punto de vista, la sintaxis determinará la dimensión semántica de la música. Esto es una de las principales cualidades del arte que habita en la dimensión temporal.

La expresión subjetiva recibe el primer impulso desde lo intuitivo, que habita, hasta cierto punto, en lo instintivo, y lo instintivo sigue parámetros propios de la naturaleza, y la naturaleza tiene leyes físicas estables. En el caso de la música, las leyes de proporción subyacen a todo el lenguaje musical. En este punto, Pitágoras hace la primera aproximación al formular la teoría de los intervalos perfectos (que se relacionan con las proporciones bilaterales y áureas); ésta plantea la división de una cuerda en mitades y

[2] Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado*, p. 32.

tercios perfectos. Si se corta una y otra vez una cuerda en mitades siempre obtendré la misma altura, y si lo hago en tercios siempre obtendré una altura una 5ª justa más arriba (proporción 1:2 y 2:3). Este criterio subyace a toda la música en su verticalidad (acordes), pero también se aplica en su horizontalidad (melodía), ambas constituyentes esenciales del discurso musical. Para ejemplificar este hecho observemos y entonemos mentalmente la canción *Arroz con Leche*:

1) arroz con leche me quiero casar,
2) con una señorita de Portugal,
3) con esta sí, con esta no,
4) con esta señorita me caso yo.

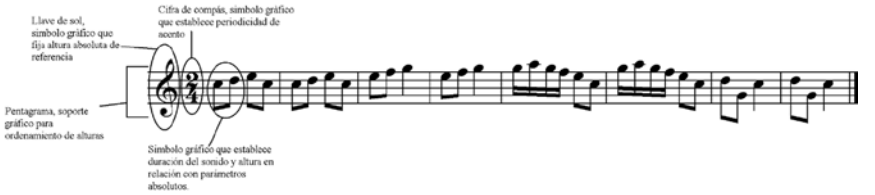
Si usted entona solo la melodía de los versos 1 y 4, no notará ninguna discrepancia entre la entonación de los versos 1 y 2, pero si canta la melodía de los versos 1 y 3, sentirá que la melodía no concluye, y si canta la melodía completa del verso 1 más la melodía de las palabras "de Portugal", sentiría que la melodía concluye pero abruptamente. Este tipo de juicios, que los puede realizar cualquier persona que sepa la canción, son de carácter intuitivo, y es el primer acercamiento que se realiza al lenguaje musical. Es, además, una de las características principales del lenguaje musical en lo que se refiere a su sintaxis. Todos los versos de la canción tienen la misma duración (en compases), si se termina la melodía con la frase "de Portugal", inmediatamente se rompe la relación 1:2, que Pitágoras plantea como relación perfecta. Este acercamiento intuitivo nos da elementos objetivos en la sintaxis y por lo tanto en la semanticidad planteada por Morris.

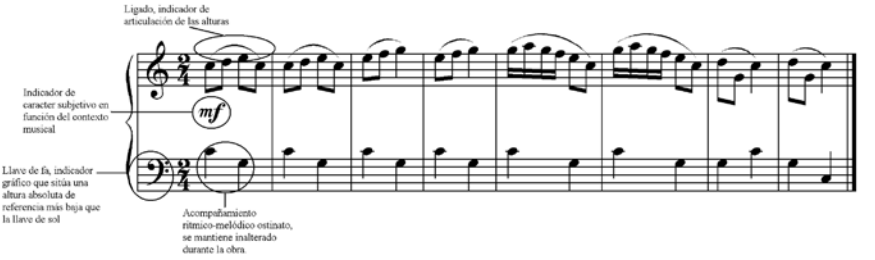
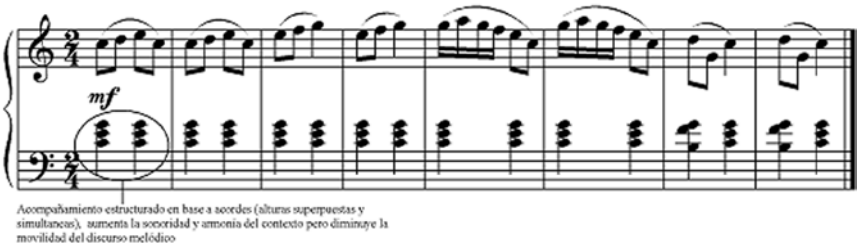
1.2. Propiedades semánticas en la sintaxis musical

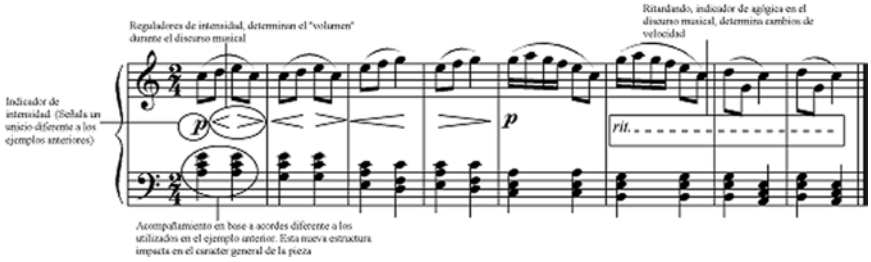
La relación entre significante (el concepto) y significado (la idea que representa) no es fija en el lenguaje musical, pero es estable dentro de un contexto formal (sintaxis). El significado de una representación hecha a través de este lenguaje depende de todos los elementos que la acompañan. A diferencia del lenguaje verbal (en el que existen sustantivos, adjetivos etc.), en el que las palabras son traducibles a ideas estables en la mente, el lenguaje musical conforma ideas dentro de una linealidad temporal de sonidos relacionados entre sí, con características en su producción determinadas y determinantes en función de un significado que solo es válido en el contexto de relaciones en que se presentan en una obra en particular. De esta manera, una nota musical de altura absoluta (por ejemplo *La*,

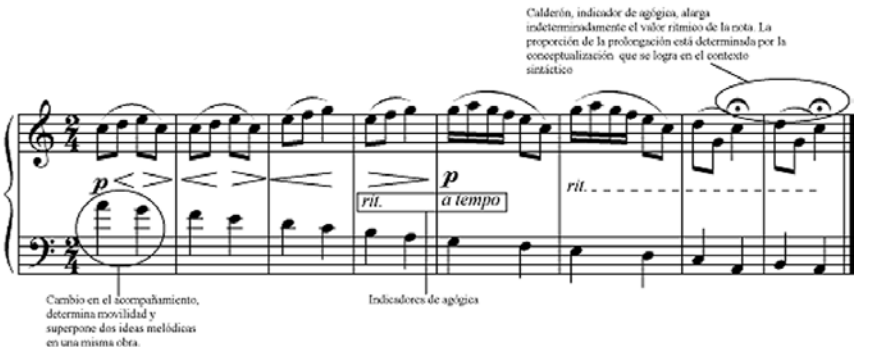
de 440 hertzios), que conforma una melodía, no representa nada si no entra en interacción con diversos elementos que se presentan dentro de una sintaxis.

Observemos el ejemplo 1. La melodía que está escrita es la canción *Fray Jacobo*. Se aprecia que el contexto temporal está determinado dentro de 8 compases y se presenta un parámetro fijo para el establecimiento de las alturas (la llave de sol). Si usted observa las notas y ritmos de los compases, 1, 3, 5 y 7 son iguales a los compases correspondientes números 2, 4, 6 y 8. La representación de esta melodía en este ejemplo solo está subordinada al lugar que ocupa cada fracción melódica dentro de los 8 compases. Si desordenáramos los compases se formaría otra melodía con otro significado.

Ejemplo 1

Observe los ejemplos 2 y 3. Se ha agregado un indicador de intensidad y un acompañamiento a la misma melodía. En el ejemplo 2 aparece un *ostinato* que da características de movilidad dentro de la significación semántica de la melodía, y en el ejemplo 3 aparecen acordes que producen mayor quietud. En ambos casos, el acompañamiento aporta elementos conceptuales decodificables en función de una representación mental del discurso musical.

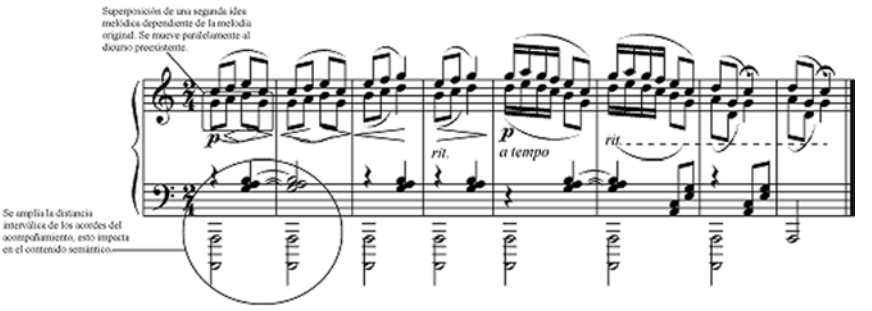
Ejemplo 2

Ejemplo 3

Ahora observe los ejemplos 4 y 5. Se han agregado algunos indicadores propios del sistema de representación gráfica del lenguaje musical. Éstos expresan, de manera convencional, lo que sucede con la agógica y su dinámica; además, las alturas del acompañamiento se han ordenado de tal manera que afectan el significado de la obra. Probablemente, la primera reacción es intuitiva y dice relación con un cambio en el carácter (más alegre o más triste) de la obra. Esta reacción sucede cuando no se maneja el lenguaje como tal, sino que se reacciona ante él *post-facto* con el área afectiva de la cognición (elemento que Eisner reconoce como una parte importante de la cognición, pero no la única, 1983). Sin embargo, el lenguaje musical, para manejarlo con las dimensiones descritas por Morris, debe ser comprendido considerando los aspectos algorítmicos y heurísticos de manera proporcionada. Solo de esta forma la semanticidad es apreciada como tal; de lo contrario, nuestra reacción no pasa de ser un visceral: "que bonita la obra", "que fea la obra" o "no entendí la obra".

Ejemplo 4

Ejemplo 5



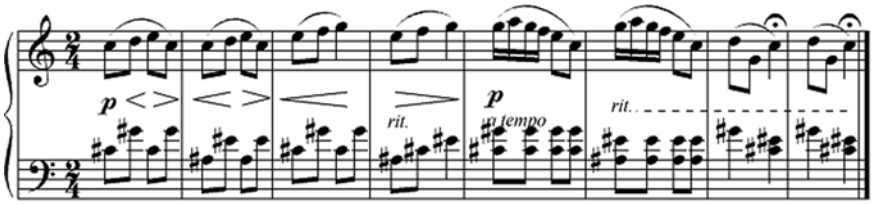
Ahora, vuelva a observar los ejemplos 5 y 6. En ambos casos se aprecia un elemento característico del lenguaje musical y es la superposición de ideas conceptuales. Según sostiene Eisner[3], lo que no podemos hacer es imaginar dos melodías al mismo tiempo. Podemos desplazar rápidamente nuestra atención de la una a la otra, pero no podemos experimentar ambas a la vez. Esta afirmación es inexacta en lo que se refiere al manejo del lenguaje musical. Cuando un compositor busca representaciones semánticas dentro de una sintaxis determinada en técnica armónica principalmente (es decir de estructuras verticales de acordes), debe imaginar el sonido de toda una sucesión de acordes que puede tener más de 4 melodías superpuestas implícitas, y tiene la capacidad de disgregar la verticalidad y fundir la verticalidad como un todo en su imaginación. Por este motivo, es necesario comprender que el lenguaje musical adquiere semanticidad en contexto, porque contexto y concepto son concebidos simultáneamente. Esta es la principal diferencia con el proceso de cognición que caracteriza Eisner.

Ejemplo 6



[3] Eisner, Elliot. *Cognición y currículum: Una visión nueva.*

Ahora observe el ejemplo 7. La semanticidad se vio altamente impactada en relación con la melodía original. No es la idea de este artículo desarrollar aprendizajes respecto de elementos técnico-musicales del lenguaje musical, de modo que no entraremos en detalles de estructuración de alturas. Lo que nos preocupa es que, de alguna manera, existe la posibilidad de desestabilizar la semanticidad de la música cambiando el contexto en que se inserta una determinada estructura, y que, por lo tanto, el lenguaje musical posee significado conceptual, pero éste no tiene la estabilidad que presentan las conceptualizaciones de otros lenguajes que utilizan la dimensión temporal. Sin embargo, es transversal a todos los lenguajes del tiempo su relación con valores estéticos universales establecidos por las condiciones inherentes a la naturaleza.

Ejemplo 7

Hemos visto que la música tiene un ordenamiento determinado por la sintaxis que ésta contiene y que determina el significado del discurso musical, y que los tipos "conceptos" (determinados por la función semántica que obtiene el discurso musical en contexto) expresados a través de este lenguaje pueden ser no solo afectivo-expresivos, sino que existe una función de representación que puede ser considerada puramente estructural. Ahora nos resta dilucidar si la música, como cualquier lenguaje, sirve para representar conceptos (musicales) en diferentes modos de representación (convencional, mimético y expresivo).

La principal característica de inestabilidad del lenguaje musical es la traducción de estructuras discursivas y conceptuales a conceptos verbales equivalentes. No podemos trazar un paralelo de sustantivos, adjetivos, verbos, etc., desde el lenguaje hablado y escrito hacia los sonidos que estructuran un discurso musical. Sin embargo, y desde cierta perspectiva, en contraposición con lo señalado por Aristóteles respecto de que "el arte ama el azar y el azar ama el arte", la expresión artística musical se sustenta estructuralmente sobre todo teniendo como elementos referenciales criterios pitagórico-platónicos, es decir, es vista como una expresión pedagógica en la formación integral del hombre, y dicha formación está basada en los cánones universales que rigen al universo. Esto se traduce en la existencia de valores estéticos univer-

sales (tal y como se describió respecto de las proporciones del discurso en párrafos anteriores) que impactan en el mundo afectivo y son "traducidos y representados" a través de sus propios modos de representación. Sin embargo, podemos establecer un paralelo entre los modos de representación citados por Eisner[4] y señalar cómo éstos se presentan en el lenguaje musical.

A diferencia de lo que Eisner plantea, la onomatopeya es para el lenguaje musical la representación convencional, esto debido a que apela de manera rápida a ideas, conceptos, hechos y todo tipo de fenómenos presentes en una representación cultural. Por ejemplo la *Obertura 1812*, de P. I. Tchaikovsky, utiliza un cañón de la forma en que se utilizaba en el frente de batalla. En la obra de Leroy Anderson *La máquina de escribir* se ocupa una máquina de escribir para la ejecución de los sonidos que se necesitan. También podemos citar sonidos sin contexto sintáctico estable, pero estableciendo un contenido de significancia dirigido hacia la onomatopeya del objeto representado. Este es el caso del movimiento "Animales de orejas largas y puntiagudas", del *Carnaval de los Animales* de Camille Saint Saenz. El contexto sintáctico es secundario, debido a que la representación es tan clara que la semanticidad no necesita un contenedor estable.

En el caso del modo mimético, que recurre a alegorías evocativas de ideas y/o conceptos, podemos encontrar rasgos onomatopéyicos pero contenidos de manera sutil en una sintaxis ordenadora y significadora. Ejemplos de esto hallamos en el poema sinfónico de Pedro Humberto Allende *La Voz de las Calles*. En él se utilizan los pregones callejeros en función de una representación del devenir citadino. Otro ejemplo es *La Catedral Sumergida*, de Claude Debussy. En este caso, la imagen visual que genera el título sustenta la mimesis de manera que se espera que se represente lo que se dice. Camille Saint Saenz nos brinda otro ejemplo en el *Carnaval de los Animales* denominado "Acuario"; en él podemos detectar rasgos onomatopéyicos de las burbujas, pero encontramos la descripción del movimiento de los peces hecha por los violines.

El modo expresivo en el lenguaje musical es el de mayor subjetividad en la representación; sin embargo, los elementos extramusicales, tales como indicadores de carácter, títulos sugerentes y todos los conceptos escritos en lenguaje convencional y que tienen representación estable, ayudan a estructurar una semanticidad que puede llegar a ser de alta significancia conceptual. Un ejemplo de esto es la obra "El cisne", perteneciente al *Carnaval de los Animales*. En este ejemplo no hay uso de onomatopeyas ni elementos evocativos; solo se escribe el título y el compositor cuenta con que la imaginación estructurará y compondrá la idea y las sensaciones que estas conllevan.

[4] *Ibíd.*

1.3. Análisis final del lenguaje musical

Se ha establecido que la música es un lenguaje y que, como tal, tiene procesos cognitivos que van desde lo puramente cognoscitivo hasta lo puramente afectivo, en lo que se refiere a modos de representación y estructuración de ideas musicales. Se ha caracterizado el tipo de representaciones que conforman este lenguaje, se ha dicho que la conceptualización es inestable, debido a que está determinada por el contexto sintáctico en que se inserta. Se ha establecido que existen elementos que nos permiten afirmar que el azar no es el único regente de la estructuración de la música sino que existen condicionantes objetivos con relación a la proporción del discurso, y que estos condicionantes son especialmente incidentes en la música debido a que se presentan en sus verticalidades de alturas así como en su relación con el tiempo que transcurren. Hemos caracterizado los modos de representación propios del lenguaje musical en función de la evocación y la onomatopeya.

2. Aprendizaje de la música

Si se quiere insertar utilitariamente el arte musical al currículo de formación del ser humano, en cualquiera de sus etapas de desarrollo, valiéndonos de sus modos de representación (como lo plantea Eisner), para el logro de procesos de aprendizajes integrales y en función de procesos cognitivos diversos, el arte musical debe ser considerado como un lenguaje complejo con características propias; una disciplina con áreas de desarrollo complejas, y una forma de percibir y expresar particulares a su naturaleza. Por lo mismo, el aprendizaje de este lenguaje es condición para la comprensión y manejo de su representación. Es preciso aclarar que el manejo del lenguaje musical no es necesariamente lo mismo que el manejo de la música como arte. El arte musical se vale del lenguaje musical para representar manifestaciones equilibradas en contenido y significancia con función expresiva.

El currículo debe pretender el aprendizaje del lenguaje musical. Este es el medio de representación que se relacionará con los procesos cognitivos de otras áreas. Si no se maneja el lenguaje musical no habrá expresión artística a través de él, sino una manifestación intuitiva y regida por el azar. Y el arte musical es la expresión que menos se rige por la eventualidad y el azar. Por lo mismo, en función de la integridad y equilibrio del currículo, el aprendizaje de la música debiese estar centrado en su lenguaje y no en sus fenómenos, estos últimos (como representación de culturas o hechos) solo son posibles de apreciar y recrear a través del manejo adecuado del lenguaje musical.

2.1. Procedimientos y tipologías de aprendizaje musical

En párrafos anteriores se han señalado las características de la música como lenguaje. No obstante, para el proceso de aprendizaje debemos considerar la música como un lenguaje complejo que debe ser percibido y expresado. Percibir y utilizar la música de manera comprensiva equivale a hablar y comprender en el lenguaje ordinario[5]. El proceso de expresión implica la utilización de técnicas y procedimientos artístico-musicales de manera consciente, que puede ser llevado a cabo a través de la expresión vocal y el canto, la expresión instrumental, el movimiento y la danza.

La expresión musical, al ser un proceso de integración de conocimientos en la práctica, puede ser sintetizada en acciones que conformen competencias tales como la ejecución o la interpretación, siendo la segunda una acción de mayor complejidad debido a la integración del juicio crítico en la expresión. Es necesario realizar la diferenciación en los estados de profundización de la expresión musical. La ejecución puede ser un procedimiento que contenga principalmente el manejo de conceptos a través del análisis de la música; mientras que la interpretación implica necesariamente la integración de procedimientos de juicio estético en la acción.

La percepción siempre comienza desde la exploración y observación sensorial; con el tiempo, tenderá a convertirse en una observación intencionada y sistemática, que pueda trascender lo conocido y acercarse comprensivamente a elementos nuevos para su integración. Las acciones que generalmente operacionalizan la percepción son la audición consciente del espacio sonoro, el reconocimiento y comprensión de las cualidades del sonido y de los elementos del lenguaje musical, y la audición activa de obras musicales seleccionadas. En párrafos anteriores hemos descrito los procesos de establecimiento de los modos de representación del lenguaje musical, no obstante, es necesario agregar que los procesos perceptivos y expresivos obedecen a los mismos mecanismos de establecimiento de modos de representación. En el proceso perceptivo se simboliza mentalmente algo que incide de manera sensorial desde lo externo; luego de esto, el razonamiento le otorga un carácter mimético, poético o práctico. En el proceso expresivo se exterioriza, a través de la ejecución instrumental o la escritura musical, una obra musical con intenciones simbólicas. De esta forma, el proceso de establecimiento del modo de representación es anterior a la escucha de la música.

[5] Pascual, Pilar. *Didáctica de la música.*

2.2. Procedimientos del aprendizaje musical

Cuando el estudiante aprende, establece esquemas de conocimiento, los cuales tienen una dinámica interna que la intervención pedagógica no puede ignorar ni intentar sustituir. Es el estudiante quien construye, modifica, enriquece y diversifica sus esquemas[6]. El proceso de formación de esquemas mentales tiene dos grandes procedimientos que coexisten en función de la creación de nuevos conocimientos. En primer lugar, existen procedimientos algorítmicos, fórmulas en las que la aplicación de los términos de la ecuación correctamente situados garantizan el éxito[7]; en segundo término, existe un procedimiento que implica saber hacer cosas, entendido como un conocimiento procedimental heurístico, que se manifiesta como capacidad de un sistema para mostrarse flexible, en el que se toman decisiones rápidas y contingentes en función de la retroalimentación recibida en el momento, con el objetivo de optimizarlo.

En un nivel más específico de los procedimientos del aprendizaje de la música se encuentra la clasificación de la cognición musical. Ésta tiene directa relación con la dimensión temporal de la música.

Existen dos procesos generales para entender el fenómeno musical[8]:

Proceso de cognición temporal: en párrafos anteriores establecimos la característica temporal de la música como lenguaje, que implica la habilidad cognitiva de concebir el sonido en dos dimensiones: sucesiva y simultánea. La dimensión sucesiva se refiere a la habilidad de la agrupación de elementos en un discurso musical a través del tiempo. Las propiedades sintáctica y semántica a las que nos hemos referido constituyen los elementos principales que sustentan la música en el tiempo y sus modos de representación.

Procesos de cognición no temporal: existe un número de procesos más allá de las dimensiones temporales que se necesitan en la mayoría de las músicas, con independencia del estilo. Estos son procesos más abstractos, más formales, que van más allá de la dimensión inmediata de la música. Reciben el nombre de "no temporales" porque no resultan de la realidad inmediata, nota a nota, frase a frase; son operaciones más lógicas, ejecutadas sobre el material musical. Sin embargo, son también procesos temporales, en el sentido de que toda música es temporal, es decir, expuesta en el tiempo.

[6] Coll, César. *Psicología y currículum: Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del currículum* escolar.

[7] Zaragoza, Josep. *Didáctica de la música en la educación secundaria.*

[8] Lacárcel, Josefa. *Psicología de la música y educación musical.*

La categoría presente de las operaciones no temporales tiene procesos que se dan y se necesitan para comprender la música. En primer término, la abstracción de elementos del lenguaje dentro del contexto de una obra y el establecimiento de la relación con el todo y los motivos principales. La abstracción ocurre cuando alguna propiedad general del motivo es utilizada en otro lugar y el perceptor es capaz de asociar la conexión entre el motivo y esta abstracción. Otro elemento de la cognición no temporal es la transformación de elementos. Dos hechos musicales o estructuras pueden ser percibidas como relacionadas con algún sentido de unidad si de ellos se obtiene similitud, incluso cuando hay discontinuidad en otros rasgos. La similitud o diferencia son juicios psicológicos.

Otro elemento no temporal es la jerarquización del discurso musical. El proceso cognitivo de estructurar jerárquicamente lleva consigo la imposición de una estructura más simplificada y reducida de la gran colección de sonidos de una pieza. La estructura jerárquica ha sido investigada a través del análisis formal teórico de las composiciones occidentales[9].

3. Percepción estética

Hasta el momento se ha caracterizado la naturaleza del lenguaje musical desde su estructura y formas de representación cognitiva en contextos de apreciación musical general y de aprendizaje formal de la disciplina.

Para comprender el fenómeno bidimensional de percepción y expresión musical en el ser humano es necesario establecer sus características distintivas al momento de producir un juicio estético de una obra musical. Cabe mencionar que los procesos de cognición musical transcurren de manera simultánea: en el momento en que se percibe se expresa (y por lo tanto se juzga) y se simboliza. Ante este procedimiento, único de la especie humana, debemos considerar los aspectos de orden psicológico, biológico y filosófico que se desarrollan al momento de apreciar la música.

3.1. Procesos de cognición implícitos

Como se ha señalado, el aprendizaje de la música se asocia con el manejo de los elementos temporales y no temporales de la obra. Para comprender la percepción estética es necesario tener en cuenta que este procedimiento implica, necesariamente, el establecimiento de juicio crítico. Este último se asocia con el desarrollo del conocimiento musical, considerado como un proceso complejo en el que conceptualizaciones y elementos au-

[9] Pascual, Pilar. *Didáctica de la música.*

diopercibidos se interrelacionan dinámicamente para formar diversos tipos de estructuras de ideas. Al contemplar de esta forma el proceso de percepción estética, es preciso establecer que el ser humano, a lo largo de su desarrollo, ha adoptado formas de estructurar conocimiento de acuerdo con los tipos de estructuras conceptuales que puede desarrollar. Hay dos posturas, fundadas en sendos estudios realizados por Piaget y Gardner. El primero de ellos subordina a las características y posibilidades cognitivas de los diferentes estadios de desarrollo la posibilidad de realizar una apreciación estética de la obra musical. Al respecto, establece que los procesos de abstracción en la cognición del ser humano son condición necesaria para la apreciación estética[10].

Por otra parte, Gardner señala que los desarrollos operativos concretos son innecesarios para la participación artística, es decir, otorga al ser humano la posibilidad de emitir juicio estético en cualquier edad. Al respecto, la gran discrepancia que se establece entre ambos investigadores se puede resolver teniendo en consideración los conceptos "competencia" y "desempeño", esto quiere decir que, si bien el ser humano en todos sus estadios de desarrollo es capaz de establecer juicio estético (competencia), no quiere decir que lo realice de manera cotidiana (desempeño), es decir, debe mediar un entrenamiento para transformar la capacidad de percepción estética en una acción habitual.

Para ilustrar la complejidad del proceso cognitivo del juicio estético, es útil recordar una definición propia del romanticismo, formulada por Karl Philipp Moritz, referida al objeto (obra de arte musical): "El objeto meramente útil es, pues, en sí mismo, nada completo ni cerrado, sino que solo llega a serlo cuando alcanza en mí su objetivo o su cumplimiento. En cambio, en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo completo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien yo me siento relacionado con él"[11].

Si bien el concepto de apreciación de la obra musical ha evolucionado desde entonces, en el párrafo subyacen procedimientos complejos de cognición para la apreciación estética. En ambas posibilidades de contemplación (desde el objeto o hacia el objeto), el sujeto que aprecia se relaciona externamente con la obra. Este procedimiento cognitivo de objetivación implica la movilización de una gran cantidad de materiales conceptuales y vivenciales, debido a que se fundamenta en la extrapolación de variables y elementos. Para llevar a cabo este tipo de procedimientos se requiere trasladar experiencias artísticas previas hacia el encuentro de lo que está

[10] Piaget, citado por Hargreaves, David. *Música y desarrollo psicológico.*
[11] Moritz, Karl Philipp, citado por Dalhlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta.*

fuera, y para tales efectos es necesario un distanciamiento de lo concreto (lo que nuestros sentidos captan) y de la realidad inmediata, para posteriormente reconstruir la imagen de la obra musical con vistas a su apreciación[12].

Luego de objetivar la obra para su contemplación, será la sensibilidad estilística uno de los procedimientos cognitivos fundamentales para el proceso de percepción estética[13]. Este procedimiento implica la agrupación de trabajos producidos por un mismo artista, o un mismo período de la historia de la música o género musical, o cualquier tipo de características comunes que se presenten en determinadas obras, lo que implica un gran nivel de abstracción, debido a que es necesario determinar una importante cantidad de atributos determinantes de la obra musical que se buscarán en otras de la misma categoría.

Al respecto, Gardner ha investigado en preadolescentes que, con entrenamiento, pueden distinguir obras pictóricas y agruparlas de acuerdo con sus autores. Si bien una vez más surge la controversia entre Piaget y Gardner respecto de lo que es capaz de hacer el individuo y lo que hace cotidianamente, Gardner establece una correlación directa entre la edad del sujeto y el nivel de acierto en la discriminación estilística, para la cual es necesario el desarrollo del pensamiento abstracto. Este punto es trascendental debido a que, para la discriminación de elementos configurativos temporales y no temporales de la música, el ser humano, al escuchar una pieza musical, establece parámetros de satisfacción que se configuran en el tiempo; éstos nos presentan "aquello que puede ser pero no es, pero tal vez será"[14], es decir, se genera una expectativa respecto de lo escuchado. Ello produce un proceso relativo-análogo en el auditor, en el cual lo que tiene sentido en la primera audición busca su desarrollo a lo largo del tiempo. En este procedimiento comienza a desarrollar una serie de significados de los sonidos escuchados, y nos acerca al concepto inicial que hemos expuesto, el de la semanticidad musical.

Existen autores que otorgan características determinadas al procedimiento cognitivo que establece patrones semánticos (tal vez universales) a determinados tipos de sonidos. Estos estarían vinculados a nuestras primeras experiencias relativas a la comunicación no verbal. Al respecto, Treub[15] establece que la sensibilidad infantil hacia los sonidos del lenguaje está vinculada con rasgos musicales del habla; Dissanayake y Miall señalan que, si bien el lenguaje no verbal de los niños es simple en contenido semántico y poco elaborado sintácticamente, pueden identificarse rasgos poéticos

[12] Español, Silvia. "Las artes en el tiempo".
[13] Hargreaves, David. *Música y desarrollo psicológico.*
[14] Dissanayake, citado por Español, Silvia. "Las artes en el tiempo".
[15] Citado por Español, Silvia. "Las artes en el tiempo".

relacionados al uso (tal vez instintivo) de métricas, repeticiones y alturas determinadas en la comunicación de ideas estables.

No es la intención de este articulo determinar que existen tratamientos paramétricos del sonido en la obra musical, fijos para la simbolización de conceptos establecidos; sin embargo, el procedimiento cognitivo que implica el juicio estético de una obra musical incluye la extrapolación y relación de elementos, y la discriminación y la significación del discurso musical. Todos procedimientos que son, desde la más temprana infancia, comunes a todos los seres humanos y que se irán desarrollando hacia la abstracción durante todas las etapas de desarrollo.

3.2. Procesos biológicos asociados

Para comprender la universalidad de los procedimientos asociados a la percepción de la música, su decodificación y su apreciación estética, es necesario considerar las características neurobiológicas asociadas.

La práctica y la percepción musical se vinculan con el procedimiento denominado "bilateralidad hemisférica cerebral". En él ambas partes del cerebro se interrelacionan en función de aunar la percepción lógica secuencial, asociada a la expectativa que genera la música y la percepción significativa asociada al sentido de lo que se escucha.

El hemisferio izquierdo nos permite apreciar desde una perspectiva lógica y secuencial el fenómeno musical; el hemisferio derecho nos aporta una significación afectiva y valórica de lo percibido. El ideal es la concordancia funcional de los hemisferios para la comprensión global del fenómeno musical[16]. Los procesos de síntesis, que implican juicio crítico de una obra musical, son realizados a través de procesos bihemisféricos. Por lo tanto, cuando se pone demasiado énfasis en acciones de orden lógico o detallístico, puede que, al momento de la estructuración de la representación global de la pieza musical, ésta se disgregue en sus elementos morfológicos sin constituirse en un todo organizado.

El significado de los elementos conformativos de la obra musical, asociado a procesos de análisis morfológicos, puede carecer de sentido si no se establece una percepción integral de la pieza. Eric Jensen[17] formula la diferencia entre significado y sentido. Para él, lo primero obedece a la definición "de diccionario", mientras lo segundo obedece a procesos de significancia para el individuo. En el caso de una obra musical, nos preocupa el sentido que ésta tenga para el auditor. Esto es así debido a que el lenguaje musical carece de significados estables, más bien posee signifi-

[16] Despins, Jean-Paul. *La música y el cerebro.*
[17] Jensen, Eric. *Cerebro y aprendizaje.*

cados dinámicos, relativos al contexto temporal y no temporal en que son distribuidos y posteriormente percibidos. Los significados están asociados a sentimientos, sin embargo, éstos no obedecen a la catalogación tradicional, son sensaciones o "sentimientos temporales"[18] que provienen de diferentes modalidades y varían en intensidad a lo largo del tiempo. De esta manera, pueden existir dos interpretaciones de una obra con diversidades de connotaciones.

Además, no se puede soslayar el procedimiento biológico asociado al significado: "La trama dramática o el significado personal que define cada emoción es universal en la especie humana"[19]. Para que algo tenga sentido debe estar vinculado con una emoción. Las emociones relacionan químicamente una idea con otra a través de procesos sinápticos neurológicos. Esto último es de vital importancia para el manejo y percepción estética de una obra musical, debido a que el sentido de la obra y sus elementos conformativos se producirán a través de la vinculación emocional significativa en el auditor o en la persona que se expresa musicalmente.

El ser humano está predispuesto a la predictibilidad de eventos en el tiempo, por lo mismo, percibe y juzga estéticamente la música de acuerdo con secuencias temporales. Al mismo tiempo, existen –al parecer– elementos semánticos universales en determinados sonidos utilizados desde la etapa prelingüística. Estos se asocian a los elementos no temporales que con posterioridad configuran la música. De esta forma, la configuración de la obra y los procesos de aprendizaje musical que pudiesen emprender debiesen considerar la naturaleza del pensamiento y conformación de la persona.

Bibliografía

Coll, César (1991). *Psicología y currículum: Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del currícullum escolar.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Dahlhaus, Carl (2006). *La idea de la música absoluta.* Barcelona: Idea Books, S.A.

Eisner, Elliot (1983). *Cognición y currículum: Una visión nueva.* Barcelona: Amorrortu.

Despins, Jean-Paul (1986). *La música y el cerebro.* Barcelona: Editorial Gedisa.

Escobar, Roberto (1971). *Músicos sin pasado.* Santiago de Chile: Editorial Pomaire.

Español, Silvia (2006). "Las artes en el tiempo". *Psicología, Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música, Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Fubini, Enrico (2001). *Estética de la Música.* Madrid: A. Machado Libros, S.A.

[18] Español, Silvia. "Las artes en el tiempo".

[19] Lazarus y Lazarus, citado por Jensen, Eric. *Cerebro y aprendizaje.*

Fubini, Enrico (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música.

Fubini, Enrico (2002). *Los Enciclopedistas y la Música*. España: Universitat de València.

Hargreaves, David (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Editorial Graó.

Jensen, Eric (2010). *Cerebro y aprendizaje*. Madrid: Narcea, S.A. ediciones.

Lacárcel, Josefa (2001). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.

Pascual, Pilar (2002). *Didáctica de la música*. Madrid: Pearson Educación, S.A.

Zaragoza, Josep (2009). *Didáctica de la música en la educación secundaria*. Barcelona: Editorial Graó.

ESTADO DE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN CHILE

Santiago Vera Rivera
Academia Chilena de Bellas Artes

Resumen

El trabajo da cuenta panorámica del desarrollo de la enseñanza formal de la música en Chile desde la Colonia (siglos XVII-XVIII) hasta el presente. Se describen los periodos de formación y de consolidación de la enseñanza de la música en la República, el nacimiento de las escuelas normales, la fundación del Conservatorio Nacional de Música y la inclusión del *Canto* como ramo obligatorio de la enseñanza primaria, en 1850. Sin embargo, el verdadero desarrollo se producirá en el siglo XX con la inclusión de la música en la Universidad de Chile, en 1929, y la instauración de la Escuela Experimental Artística, que culminará con la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) en 1940 que, con financiamiento estatal, posibilitó la organización musical del país. Posteriormente, con la formación de profesores de música en la universidad y las respectivas reformas educacionales se ha transitado por ciclos de progreso y decadencia de la enseñanza de la música. El estado actual, con un ajuste curricular, ha establecido una disminución de las horas de la asignatura en algunos ciclos de la educación básica, ha mantenido la optatividad en la educación media y aumentado las horas en el primer ciclo de básica. El principal problema es que no es obligatoria la contratación de profesores de música para impartir la docencia en el ciclo mencionado.

Palabras clave: República, formación, consolidación, universidad, institucionalidad músico-cultural, reformas educacionales, ajustes curriculares, asignatura de música.

Abstract

The study gives a panoramic view of the development of formal music teaching in Chile from the Colonial Period (17th and 18th centuries) to the present day. There is a description of the periods of formation and consolidation of music teaching in [the early years of] the Republic, the birth of the teacher training schools, the foundation of the Conservatorio Nacional de Música and the inclusion of singing as

a compulsory subject in primary schools in 1850. However, the true development was to take place in the 20th century when music was included at the Universidad de Chile in 1929 and the Escuela Experimental Artística came into being. This was to culminate with the creation of the Instituto de Extensión Musical (IEM) in 1940, with state funding, enabling the country music organizing. Subsequently, with the training of music teachers at the university and the respective educational reforms, we have travelled through cycles of progress and decadence in music teaching. The current situation, with an adjustment in the curriculum, has brought in a reduction in the number of subject hours in some cycles of primary education, retained it as optional in secondary education and increased the hours in the first cycle of primary school. The main problem is that there is no obligation to hire music teachers to teach the subject in the aforementioned cycle.

Key words: Republic, formation, consolidation, university, institutional framework of music and culture, educational reforms, adjustments in the curriculum, music as an academic subject.

Introducción

Este artículo nació de un informe solicitado por el Ministro de Educación el año 2010 a la Academia Chilena de Bellas Artes, con el objetivo de conocer la opinión de la Academia acerca del estado de la música en el país y, en particular, de la enseñanza de ésta como asignatura en el sistema escolar de Chile. Con posterioridad, se recibió la invitación para participar en un proyecto de investigación acerca de *La formación musical académica en España, Ecuador, Bolivia y Chile*. Paralelamente, la idea fue crear una red académica para la recuperación del patrimonio musical histórico en conjunto con el desarrollo de la didáctica y metodología de la investigación específica.

El proyecto fue financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID). El objetivo de la *red académica* es crear una colaboración conjunta con la finalidad de reunir parte del patrimonio musical histórico, disperso en archivos privados y públicos de los países de Hispanoamérica, y también favorecer la investigación musical cuyos resultados se puedan integrar en los procesos formativos universitarios y contribuir a mejorar el conocimiento de la formación musical de los países comprometidos.

En síntesis, la intención es entender las situaciones de la educación musical en los países involucrados, para considerar las dificultades presentes de la música y de la educación musical en contextos diversos, con el fin de contribuir con propuestas de acciones conjuntas que ayuden a la solución de los inconvenientes que impiden el pleno desarrollo musical.

1. Música en la Colonia (siglos XVII-XVIII)

El repertorio de este periodo[1] fue clasificado como *música secular* (profana) y *música religiosa*. Formaban parte de la *música secular* los villancicos (canciones de Navidad con estructura formal definida), música dramática, arias, rorros (especie de canción de cuna) y tonadas (canción folclórica de origen arábigo-andaluza que ha perdurado en el país y se estima que se generó en la Conquista). Por otra parte, el repertorio de la *música religiosa* fue compuesto para las catedrales e iglesias de toda Iberoamérica, bajo la condicionante de la unidad litúrgica para las misas y oficios, diseño que debía ser respetado por los compositores de este género, pues la misa, hasta el presente, mantiene el propio (*Propium missae*) y el ordinario (*Ordinarium missae*). A mitad del siglo XVII, los compositores de *música religiosa* fueron adicionando elementos de la música popular de la época, especialmente la perteneciente a la danza y a la del romance cantado (género narrativo). En la actualidad se difunden y se conservan en diversos soportes, archivos

[1] Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*, pp. 35-68.

musicales catedralicios coloniales hispanoamericanos (los repertorios más importantes son los de México y Perú) y de las misiones jesuitas bolivianas y paraguayas (guaraníes).

2. Música en la República[2] (siglo XIX):

En este periodo se pueden establecer las siguientes etapas:

2.1. De formación

El primer hecho musical de importancia acontecido una vez consolidada la independencia se produjo en 1820, año del estreno del himno nacional (Canción Nacional de Chile), del compositor y violinista chileno Manuel Robles (1780-1837), con texto de Vera y Pintado. Se cantó hasta 1828, año del estreno de una nueva versión, encargada al compositor catalán Ramón Carnicer (1789-1855). En 1823 llegó a Chile la intérprete y compositora Isidora Zegers (1803, Madrid, España-1869, Santiago, Chile), quien se transformó en una figura fundamental para el desarrollo musical del país. En 1826 fundó en Santiago la Sociedad Filarmónica, en la que también participaron activamente los compositores autodidactas Manuel Robles y José Zapiola (1802-1885). Isidora Zegers ejerció sus influencias para permitir la llegada de la ópera italiana a Valparaíso y Santiago, en 1830. El impulso que esto generó en la actividad musical de la Sociedad dio paso a la segunda etapa.

2.2. De consolidación[3]

La estabilización política del país permitió el nacimiento de numerosas bandas militares y se promocionaron fiestas populares (como las chinganas) en toda la República. Con una educación cívica fortalecida[4], se crean entre 1842-53 las escuelas normales (formaban profesores primarios), la Universidad de Chile (1843) y el Conservatorio Nacional de Música (1850). En la misma época, el Ministerio de Instrucción incluyó *Canto* como ramo obligatorio para la enseñanza primaria (1851). En 1857 se construyó el Teatro

[2] Peña Fuenzalida, Carmen; Torres Alvarado, Rodrigo y Meléndez Haddad, Pablo. *Enciclopedia temática de Chile*, Tomo 21, pp. 16-36.

[3] Vera-Rivera, Santiago y Orlandini, Luis. *Informe: La música docta chilena, su estado actual y propuestas de cambios*, pp. 2-12.

[4] La llegada a Chile del filósofo, poeta, filólogo, educador y jurista venezolano don Andrés Bello (Caracas, 1781, Santiago, 1865), contribuyó a la redacción del Código Civil y a la creación de la Universidad de Chile, entre otras iniciativas legislativas, educativas y culturales.

Municipal de Santiago de Chile, principalmente para la ópera y, de manera paralela, la denominada "zarzuela grande". Se destacaron simultáneamente los maestros de capilla de la Catedral de Santiago, sobresaliendo el maestro peruano José Bernardo Alzedo (1788-1878). También llegaron al país músicos virtuosos como Guillermo Frick, Henry Herz, Miska Hauser, John White (estrenó en Chile la *Obertura Fidelio* en 1860) y Luis Moreau Gottschalk. En este periodo y como una reacción musical a la ópera, surgieron numerosas agrupaciones musicales como el Club Musical (1871), Sociedad de músicos aficionados (1876), Conciertos Ducci (1879), Sociedad de Música Clásica (1879), Sociedad Cuarteto (1885). Nacen las tertulias musicales en las casas de Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoaín. En todas estas agrupaciones se difunde música de cámara de Brahms, Chopin, Mendelssohn, Wagner, Grieg, Weber, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann. En 1860 aconteció un hecho relevante: se creó la Ley Orgánica de Enseñanza Primaria, con el propósito de reglamentar la instrucción primaria en el país, con énfasis en las asignaturas un tanto diferenciadas entre las normales de hombres (música vocal) y de mujeres (dibujo natural).

Destaca en esta época un músico profesional de excelencia que tuvo el país, don Federico Guzmán (1827-1885), pues era un pianista virtuoso y compositor con sólida formación musical, lo que le permitió desarrollar una carrera internacional en Sudamérica y Europa.

En conclusión, se debe considerar que los compositores chilenos de este periodo fueron en su gran mayoría autodidactas, y por ello trabajaron formas musicales sencillas y cercanas a las danzas interpretadas en los salones: *zamacueca*, *contradanza*, *lanceros*, etc. Por otra parte, el país solo contó con orquestas (de curiosa formación instrumental) para la ópera, por ello es inexistente el repertorio sinfónico de los escasos compositores nacionales.

3. Música en el siglo XX: periodo de institucionalización

En este siglo, la música en Chile inició su desarrollo definitivo en un lapso de tres periodos:

3.1. 1900-1928

A inicios del siglo XX dos instituciones son los ejes de la actividad musical: el Conservatorio Nacional de Música y el Teatro Municipal de Santiago, ambas focalizadas en la ópera italiana. Como reacción intelectual a la hegemonía de la señalada ópera nacen sociedades musicales como el Grupo de Los Diez (1915-1924) y, en particular, la Sociedad Bach (1917-32), que

liderada por el compositor y gestor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) logró generar una nueva propuesta de la institucionalidad musical en el país. Paralelamente, en 1909 se creó el Consejo Superior de Artes y Letras (presidido por el ministro de Instrucción Pública).

3.2. 1929-1939

Dos hechos fundamentales se produjeron en este lapso: la reforma al Conservatorio Nacional de Música y la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Dependerá de ellas la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas, el Conservatorio Nacional de Música (1929) y la Escuela de Cinematografía Educativa. Simultáneamente surgen en 1930 la Sociedad Amigos del Arte y la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, y en 1936, la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC).

3.3. 1940-1980

En esta etapa se produjo la institucionalización definitiva de toda la actividad musical del país, gracias a una decidida política de fomento estatal, que permitió la promulgación de la Ley N° 6.696, de 2 de octubre de 1940 (en 1974 deja de operar para los fines establecidos), y que creó el Instituto de Extensión Musical (IEM). Sus principales logros fueron los siguientes:

- Orquesta Sinfónica de Chile (1941).
- Instituto de Investigaciones Folclóricas (1944).
- Coro Sinfónico de la Universidad de Chile (1945).
- Ballet Nacional Chileno (1945).
- Revista Musical Chilena (1945).
- Premio Nacional de Arte (1945).
- Instituto de Investigaciones Musicales (1947).
- Premio por obras (1947).
- Festivales de Música Chilena (1948).
- Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile (1948).

Paralelamente, surgen universidades regionales, conservatorios, escuelas de música y orquestas sinfónicas en diversas ciudades del norte y del sur del país. Entre 1946-47 se crearon las primeras escuelas experimentales artísticas. En 1955 se creó la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago. En la década de 1960 nacieron las radios universitarias. En esta

época se decreta la obligatoriedad de la asignatura de educación musical en la enseñanza primaria y secundaria.

En 1965 se realizó una de las reformas educacionales más importantes de la historia de la nación. Desgraciadamente, determina que la Universidad de Chile y sus sedes, junto a otras universidades, podrán formar profesores de educación básica, perdiendo las escuelas normales su exclusividad en la formación del profesorado de enseñanza básica, con competencias comprobadas, tanto en la música como en las artes en general (en 1974 se decreta la disolución de todas las escuelas normales del país). Recién en 1970 la Universidad de Chile, y posteriormente la Pontificia Universidad Católica de Chile, mejoran los índices de titulación de profesores de estado en educación musical para la enseñanza secundaria (media).

En 1980 (en ese año, en el país solo existían ocho universidades, dos estatales y las seis restantes privadas, con financiamiento estatal) se promulga una nueva Constitución Política y, de acuerdo con sus fines, se procede a reestructurar la dependencia de la educación pública (Decreto N° 13.063-1980), la que pasará del Ministerio de Educación a las municipalidades. En paralelo, se realizan modificaciones a los planes de estudio de la enseñanza básica y media (Decretos N° 4002-1980 y N° 300), las que afectaron sensiblemente a la educación artística (optatividad de las asignaturas de artes plásticas y música, junto con una disminución horaria importante, en particular en la educación básica). Por último, se establece la reestructuración de la educación superior (Decretos N° 3.541-1980 y N° 4-5 y 24-1981)[5], que perjudicó a la mayoría de las universidades públicas, especialmente a la Universidad de Chile. Por otra parte, esta reorganización administrativa obligatoria permitió la creación de 12 nuevas universidades regionales e institutos profesionales (academias superiores), y a partir de 1982 se fundan las primeras universidades privadas. Esta nueva institucionalidad de la educación superior chilena impuso la ausencia de fines de lucro a todas las universidades públicas y privadas.

[5] De acuerdo con los fines de la Constitución Política de 1980, se genera una reestructuración del sistema educacional del país, a través de los decretos N° 4002-1980 y N° 300-1981. Ambos afectaron directamente a las asignaturas artísticas (artes plásticas y música) de la enseñanza básica y media. El Decreto N° 13.063-1981 estableció el traspaso de las escuelas y liceos del Ministerio de Educación a las municipalidades.

4. Estado actual de la enseñanza de la música en Chile

4.1. Legislación actual para la educación chilena

El 12 de septiembre de 2009 fue publicada la Ley N° 20.370, conocida como Ley General de Educación (LGE), reemplazando la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE, 1990). Este nuevo marco curricular establece para el año 2017 una educación básica (primaria) de seis años y una educación media (secundaria) de seis años (cuatro de formación general y dos de formación diferenciada), ambas (para la educación pública)[6] son gratuitas y obligatorias. Se distinguen cuatro niveles: parvulario, básico, secundario y superior. El nivel básico y secundario poseen los siguientes niveles:

Educación básica y media vigentes[7] desde la reforma educacional de 1965:

Educación básica está dividida en dos ciclos de 8 grados:

- Primer ciclo: 1° a 4° básico, dividido en 2 niveles, nivel básico 1° y 2° (NB 1), nivel básico 3° y 4° (NB 2).
- Segundo ciclo: 5° a 8° básico, dividido en 4 niveles básicos de un año cada uno, desde NB 3, 5° básico hasta NB 6 de octavo básico.
- Educación media tiene una duración de cuatro años y está dividida de la siguiente manera:
- Enseñanza media científica humanista (EMCH).
- Enseñanza técnico-profesional (ETP)[8].
- Formación diferenciada artística para la enseñanza media (Decreto N° 3 de 5 de enero de 2007)[9].

[6] La denominada educación pública, desde 1980 fue traspasada del Ministerio de Educación a municipalidades, recibiendo el nombre de "educación municipalizada" (ley N° 1-3063, 1980).

[7] Según los parámetros de la LOCE de 1990.

[8] Los establecimientos que imparten la ETP otorgan títulos Técnicos de Nivel Medio y se les denomina: liceo industrial, liceo comercial, liceo técnico, liceo agrícola y liceo polivalente.

[9] Se cursa en los dos últimos años de la enseñanza media y conduce a una especialización de distintas menciones artísticas. En el presente, aún no se implementa el decreto N°3 del 5-1-2007.

4.2. La asignatura de educación musical en el sistema escolar

La educación musical está incluida como materia obligatoria tanto de la educación básica como media, según el diseño curricular establecido por el Ministerio de Educación[10].

En la enseñanza básica contempla dos niveles:

1° a 6° básico (NB 1 a NB 4) como parte de la denominada educación artística, recibe el nombre de Artes Musicales en el Programa de Nivel Básico del Subsector Educación Artística. Todo programa tiene el siguiente diseño: presentación, objetivos fundamentales transversales según los NB que correspondan, contenidos mínimos obligatorios por semestre, aprendizajes esperados e indicadores, actividades genéricas, ejemplos y observaciones al docente, sugerencias para la evaluación y bibliografía.

7° a 8° básico (NB 5/NB 6) los programas de estudio tienen el siguiente diseño: presentación, objetivos fundamentales transversales y su presencia en el programa, objetivos fundamentales y contenidos mínimos obligatorios, cuadro sinóptico: unidades, contenidos y distribución temporal. Anexos: glosario, bibliografía, fonografía, sitios de internet relacionados con la música y anexos.

En la enseñanza media[11]:

Considera cuatro años y los programas de estudio tienen el siguiente diseño: presentación, objetivos fundamentales, contenidos mínimos obligatorios, objetivos fundamentales y transversales y su presencia en el programa, cuadro sinóptico de las unidades. Anexos: glosario, bibliografía, fonografía, filmografía y sitios en internet relacionados con música, aplicaciones de la informática en el trabajo musical, criterios y formas de evaluación.

El sistema escolar del país, especialmente para la educación pública, ha establecido la obligatoriedad del título de profesor[12] para ejercer la docencia en la enseñanza básica y media.

El siguiente es el perfil del docente para la educación básica y media:

En educación básica:

[10] El diseño curricular es obligatorio para colegios públicos (municipalizados) y subvencionados (colegios que reciben aportes del Estado para su funcionamiento según ley N° 3.476, 1980). Los colegios privados (sin aportes estatales) pueden diseñar su propio curriculum.

[11] En 1981, el decreto N° 300 disminuyó las horas de clases de la asignatura de educación musical y estableció un sistema de electividad (optatividad) con artes plásticas y favoreció los talleres extraprogramáticos. La reforma educativa de 1998, completada en 2002, decretó la libre elección de los programas de estudio de las artes musicales por los establecimientos educacionales.

[12] La carrera de pedagogía en educación básica es ofrecida por universidades (9 a 10 semestres de duración) e institutos profesionales (ocho semestres de duración).

- Ciclo de 1° a 4° básico (NB 1-NB 2): Profesor de educación básica (generalista)[13].
- Ciclo de 5° a 6° básico (NB 3-NB 4): Profesor de educación básica (generalista).
- Ciclo de 7° y 8° básico (NB 5-NB 6): Profesor de educación básica (generalista o con mención en educación musical o especialista con autorización[14]).

En educación media:

- Primero a cuarto medio: Profesor de Educación Musical[15] o de Música[16].

4.3. Formación de profesionales de la música

- Pedagogía en música, artes musicales o educación musical:

Algunas universidades públicas (pertenecientes al Consejo de Rectores)[17] y privadas[18] ofrecen la carrera de Licenciatura en Educación y Pedagogía en Música, Pedagogía en Educación Musical o Pedagogía en Artes Musicales. Como se puede inferir, entregan título profesional y grado. Generalmente, los planes de estudios contemplan entre un 20 a un 30% de asignaturas de formación pedagógica, y un 70 a 80 % de asignaturas de la especialidad, de las cuales un 30 a un 40% son ramos teóricos, y de un 60 a un 70% son de instrumentos musicales (incluida la voz, tradicionales y electrónicos). La duración de la carrera es de 10 semestres (incluidas las prácticas finales y seminario o memoria de título). Más del 90% de los

[13] El Ministerio de Educación autoriza, previa solicitud, el ejercicio de la docencia a profesores especialistas si el colegio (generalmente subvencionado o privado) lo requiere.

[14] El profesor considerado especialista debe ser titulado en educación musical o en música. También en menor medida se autoriza ejercer la docencia a quienes han obtenido el grado de licenciados en música.

[15] El título de profesor de educación musical o de profesor de música sólo es otorgado por universidades, cuya carrera tiene una duración de 10 semestres.

[16] *Ibid.*

[17] Universidades públicas que ofrecen la carrera de pedagogía en música, artes musicales o educación musical: UMCE (Santiago), Universidad de La Serena, UPLACED (Valparaíso), PUCV (Valparaíso), Universidad de Concepción, Universidad de Los Lagos (Puerto Montt).

[18] Universidad Tecnológica de Chile (Santiago), Universidad Mayor, Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Santiago), UNAB (Santiago), USACH (Santiago), Universidad Alberto Hurtado (Santiago), Universidad Bolivariana (Santiago), Universidad ARCIS, Universidad del Mar (Iquique). En esta reseña no se incluyeron las universidades que ofrecen cursos de formación pedagógica, generalmente de 2 a 3 semestres para titular a licenciados en música. En este caso están la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago), Universidad de Talca, Universidad Finis Terrae (Santiago), en convenio con el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música e Instituto ProJazz.

estudiantes que ingresan no tienen conocimientos sistemáticos de música, salvo los egresados de escuelas experimentales artísticas.

- Licenciatura en composición:

Este grado en la actualidad es ofrecido por la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). La Pontificia Universidad Católica de Valparaíso ofrece la Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales, mención Composición.

- Licenciatura en musicología:

Grado ofrecido solo por la Universidad de Chile.

- Licenciatura en interpretación superior:

Grado ofrecido para todos los instrumentos musicales (incluida la voz) en la Universidad de Chile (Conservatorio Nacional de Música); grado para algunos instrumentos: Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC-Instituto de Música), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Conservatorio), Universidad de La Serena (Conservatorio), Universidad de Talca, Universidad Austral (Conservatorio). El Conservatorio de la Universidad Mayor ofrece título en algunos instrumentos (considera voz).

- Estudios de música niveles básico y medio:

Universidad Católica de Temuco, Universidad Adventista de Chillán, Escuelas Experimentales de Santiago.

- Licenciatura en música:

Este grado es ofrecido por la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Universidad de La Serena. La Universidad de Valparaíso ofrece el grado de Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión Musical.

- Composición y arreglos (Música Popular o "Pop"):

Ofrecen esta carrera la Universidad ARCIS, con mención en composición y arreglos, la Universidad de Las Américas (UDLA), creador musical con mención en algunos instrumentos, Universidad UNIACC ofrece el título de músico y sonidista con mención en composición e interpretación y producción musical y sonido, Instituto Profesional ARCOS, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música e Instituto Profesional ProJazz.

- Posgrados en música:

Ofrece magíster en Artes, mención composición o musicología solo la Universidad de Chile. Ofrece Magíster en Educación Artística y en Artes Musicales la Universidad Mayor (Santiago). Ofrece doctorado en Artes la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago).

• Postítulo en música:
Especialización en musicoterapia, composición y música electrónica solo lo ofrece la Universidad de Chile; especialización en conjunto instrumental, dirección coral y folclore lo ofrece la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

• Asignaturas de música en carreras no específicas de música:
En el país, todas las carreras de sonido (ingenierías o técnicas) tienen entre un 10% a un 20% de ramos teórico-prácticos de música. Las pedagogías en educación básica, con o sin menciones en música, tienen de 1-3 semestres de asignaturas de lenguaje musical. La educación parvularia en la actualidad tiene un promedio de 1-2 semestres con ramos de música. Las carreras de medicina ofrecen cursos de música de carácter electivo.

4.4. Total de instituciones de educación superior:

Según datos actualizados del Sistema de Información de la Educación Superior (SIES)[19], los totales de institución de educación superior son los siguientes:
1. Universidades: 60
2. Institutos profesionales: 43
3. Centros de formación técnica: 76

5. Conclusiones

La gravitación geopolítica de Chile en los siglos XVII-XVIII era irrelevante comparada con Perú y México. En este contexto, la música solo existía al amparo del modelo catedralicio que imitaba los estilos vigentes en Europa. Por otra parte, al no tener academias o conservatorios, la formación musical fue casi nula, situación que impidió la creación de orquestas de cámara[20], y menos clásicas o barrocas. El escaso repertorio disponible pertenece a los archivos de la Catedral de Santiago, cuyas obras más antiguas son de 1767, y a este corpus se le denomina "Música Catedralicia" y "Música Catedralicia Colonial"[21]. La *Misa en Sol Mayor* (1801) del compositor catalán José de

[19] Respecto de los alumnos matriculados, de un total de 835.247 estudiantes, el 64% (535.643) está en universidades, el 22,7% (189.597) en IP y el 13,2% (110.007) en CFT.

[20] La Catedral de Santiago disponía de pequeñas agrupaciones instrumentales y coros reducidos.

[21] La investigación del musicólogo chileno Alejandro Vera concluyó con un concierto de música catedralicia y colonial realizado en la catedral de Santiago en 2012. El programa contempló obras de Claudio Casciolini: Introito de la misa de difuntos; José de Campderrós,

Campderrós[22] (1742-1812), para coro y orquesta de cámara, fue recuperada y transcrita del archivo de la Catedral de Santiago por el prestigioso musicólogo chileno Samuel Claro (1934-94), en 1970. Tampoco es comparable el repertorio creado por la fusión musical de las etnias que habitaban el territorio (pueblos originarios), con el repertorio musical de las misiones religiosas. Existen escasos repertorios (muy acotados) de cantos misionales de Chiloé[23]. Es inigualable el ejemplo señalado, respecto del o los repertorios[24] de las misiones jesuitas de las etnias del territorio actual de Bolivia (Misión de Chiquitos y Moxos) y Paraguay (Misión de Paraguay). Un ejemplo notable de esta época fue el trabajo realizado por el prolífico compositor italiano Doménico Zípoli (1688-1726) en sus ocho años de misión en Paraguay.

La música chilena en el siglo XIX, inició lentamente su progreso formativo gracias al aporte generoso de músicos extranjeros, sobresaliendo la compositora española Isidora Zegers, gestora de la vida musical del país a partir de 1823. Doña Isidora fue la organizadora de las recordadas y famosas tertulias musicales, que ayudaron a la creación de la Sociedad Filarmónica (1826). Más adelante, y como culminación de su labor de promoción musical, fue una de las fundadoras del Conservatorio Nacional de Música (1850) y de la Academia Superior de Música (1852). Su catálogo de obras reúne obras para piano y canto y piano, y al parecer a lo menos cinco de ellas las compuso en el país. Fue en este periodo entre 1823 y 1850, en el que se destacan los compositores (autodidactas) chilenos: José Zapiola y Manuel Robles, ambos con catálogos muy reducidos que reunían, principalmente, obras para piano y de cámara pequeña. Es importante señalar que, en esa época, el país no disponía de orquestas, solo existía una que reunía a los mejores músicos chilenos para la ópera en el Teatro Municipal en 1850-60. La orquesta, de curiosa formación instrumental, estaba formada por: 6 violines primeros, 5 segundos, 2 violas, 3 contrabajos (¡sin chelos!), dos flautas, 4 clarinetes (!!), 1 fagot, 2 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, 1 oficleide (instrumento similar a la tuba) y 1 timbal.

En este mismo periodo aparece en la vida musical chilena el reconocido pianista y compositor chileno Federico Guzmán (1827-85). Fue un niño prodigio y, como concertista, tuvo una carrera de éxito nacional e

Amados pastores (villancico); Anónimo (archivo catedralicio): Minueto del 11 de marzo de 1767, Andrés Febres. "La amable" (adaptación del siglo XVIII, contexto en mapudungun); Miguel Cid/Correa de Araujo: Todo el mundo en general (himno de la Inmaculada Concepción); Santiago de Murcia; Canarios y Pavanas; Juan de Navas; Loa de destinos vencen finezas; Florianus Ott; Aria de El demonio mudo (ópera jesuita), etc.

[22] José de Campderrós nació en Barcelona en 1742 y falleció en Santiago de Chile en 1812 ca. No está claro si su "Misa en Sol mayor" la compuso cuando era maestro de capilla de la catedral de Lima o de Santiago.

[23] Crónicas del período señalan que los indígenas componían y que eran tan extraordinarios músicos que a menudo se les comparaba con los mejores de Europa.

internacional. En 1866 viajó a París e inició una gira en Europa, permaneciendo tres años en ese continente. Su catálogo de obras reúne composiciones para piano y canto y piano, sobresaliendo sus mazurcas, polonesas, valses, cuadrillas y una *zamacueca* inspirada en el folclor chileno.

Paralelamente, se crean las escuelas normales y con ellas aparece *Canto* como ramo indispensable en la formación de los preceptores primarios, pues este ramo fue declarado obligatorio para la enseñanza primaria. Por otra parte, a fines del siglo XIX se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago, la primera ópera chilena *La florista de Lugano*, del compositor Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952). Un dato interesante es que tanto su texto como su trama eran de origen italiano.

En síntesis, al no existir orquestas sinfónicas estables en el siglo XIX, tampoco existen obras chilenas para orquesta sinfónica de este siglo. En definitiva, la profesionalización del compositor y de los músicos en general se produjo recién en el siglo siguiente.

En el siglo XX muchos fueron los factores que influyeron en el rápido y explosivo desarrollo musical, entre otros, cabe mencionar la labor de las sociedades intelectuales y musicales, destacándose la Sociedad Bach (1917-32), la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria (1920), la Reforma del Conservatorio Nacional de Música (1928), la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes Aplicadas (1929), la creación de la *Revista de Arte* (1934), la convocatoria de concursos de composición musical (1933), la creación de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (1936), entre otras fructíferas iniciativas.

Mención aparte merece la creación por ley del Instituto de Extensión Musical (IEM), en 1940, fundado para fomentar, promocionar, estimular, difundir y sostener la vida musical chilena. Este organismo permitió la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), además de proyectar la investigación, creación, publicación y difusión de obras de compositores chilenos, latinoamericanos y del patrimonio universal. Entre 1940 a 1974 se estrenaron numerosas obras sinfónicas con y sin coros y solistas, cuyas grabaciones se encuentran registradas en el Archivo Sonoro de la Universidad de Chile. En 1955 se crea la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago. Posteriormente, se crean orquestas sinfónicas regionales. En paralelo, se potenció la asignatura de música en el sistema escolar y se creó la Asociación de Educadores Musicales. En la década del cincuenta la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales debía por ley diseñar aulas de música completamente equipadas, las que de manera dramática fueron eliminadas[24] desde 1965 en adelante.

[24] Las salas (aulas) de música totalmente equipadas fueron transformadas en comedores en los colegios públicos que optaron por la jornada escolar completa a partir de 1965 en adelante.

En el siglo XX se institucionaliza la música principalmente a través de las universidades y del Ministerio de Educación, decretando la obligatoriedad de la asignatura de música en el diseño curricular de las escuelas primarias (básicas) y secundarias (medias). La difusión especial de la música docta chilena, latinoamericana y universal se realiza a través de las radioemisoras universitarias de Santiago y regiones. La formación profesional de los compositores y músicos permite la internacionalización de sus carreras. También la música popular ("Pop") y de proyección folclórica se promociona y difunde activamente.

En resumen, en el siglo XX se produjo un movimiento musical trascendental que permitió, entre 1900-1990, la generación de seis grupos de compositores de música docta sumando un total de 91 creadores, entre los que se destacan Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Juan Orrego-Salas, Alfonso Letelier, Juan Amenábar, Carlos Botto, Carlos Riesco, Gustavo Becerra-Schmidt, León Schidlowsky, José Vicente Asuar, Cirilo Vila, Gabriel Brncic, Juan Lémann, Jorge Peña Hem, Fernando García, Miguel Letelier, entre otros. Entre los intérpretes y directores de orquesta, destacan los maestros Armando Carvajal, Juan Casanova Vicuña, Víctor Tevah, Juan Pablo Izquierdo, Maximiano Valdés y Francisco Rettig; los pianistas Claudio Arrau, Arnaldo Tapia Caballero, Rosita Renard, Flora Guerra, Óscar Gacitúa, Alfonso Montecinos, Roberto Bravo y Alfredo Perl; los guitarristas Ernesto Quezada, Luis López, Óscar Ohlsen, Luis Orlandini, entre otros; las cantantes Claudia Parada, Rayen Quitral, Victoria Vergara, Carmen Luisa Letelier, Verónica Villarroel, María Luz Martínez, entre otras; los cantantes Ramón Vinay, Fernando Lara, Patricio Méndez y Carlos Haiquel, entre otros; los directores de coros Mario Baeza, Waldo Aránguiz, Guido Minoletti, Víctor Alarcón, entre otros; los coros sinfónicos y de cámara de la Universidad de Chile, el coro lírico del Teatro Municipal de Santiago, entre otros.

En el siglo XX coexiste un repertorio musical de obras sinfónicas, de cámara pequeña, mediana y grande, y de agrupaciones diversas y solistas. También se debe destacar el impulso de la música electroacústica a partir de 1956, entre los que sobresalen los compositores Juan Amenábar (1925-99), José Vicente Asuar (1933), León Schidlowsky (1931), Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), entre otros. A partir de 1960 se fundan los primeros conjuntos de música antigua y, al presente, están organizados en agrupaciones con el objetivo de promocionar, difundir, grabar y editar sus repertorios. Paralelamente, se han creado festivales y encuentros tanto nacionales como internacionales para la difusión de los mismos.

Con el retorno a la democracia, en 1990, el principal objetivo del gobierno de la época fue el de ampliar la cobertura de la educación en general, pero con mayor énfasis en la superior (terciaria). Esto impulsa la creación de nuevas universidades, institutos profesionales y centros de formación

técnica[25]. El aumento explosivo de estudiantes de la educación superior obliga a crear mecanismos de supervisión de la calidad de la enseñanza que se imparte, creando a inicios del año 2000 la Comisión Nacional de Acreditación de Pregrado (CNAP), comisión que iniciará los procesos voluntarios de acreditación de universidades y de carreras. Paralelamente, y por los magros resultados del SIMCE[26], se decreta la obligatoriedad de la acreditación para las carreras de pedagogía y de medicina. En 2009 se promulga la Ley General de Educación (LGE), que reemplaza la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE). Su plena vigencia se estima para el año 2017.

Los resultados de las evaluaciones realizadas en el último tiempo han indicado una seria deficiencia de aprendizaje y comprensión en matemática y lenguaje. Como una manera de remediar esta situación se decidió realizar un ajuste curricular[27] de las horas del plan de estudios de la enseñanza básica (5° a 8°), a fines de 2010, con el objetivo de aumentar las horas de estudio en matemática, lenguaje e inglés, y de paso reduciendo las horas de educación artística (música y artes plásticas) de 4 a 3 horas, en establecimientos de jornada escolar completa, y de 3 a 2 horas en establecimientos sin jornada escolar completa. Esta medida no fue compartida por las instituciones académicas artísticas, pues consideraron que la reducción horaria perjudica la formación de los estudiantes de las escuelas públicas[28].

6. Últimas consideraciones

Sobre la enseñanza y formación musical se debería considerar que:

1. El "hacer y experimentar la música" sin emplear los códigos del lenguaje musical es nocivo para el sistema escolar, principalmente en sus primeros niveles. Al respecto, es preciso observar que la música de tradición

[25] Los IP y CFT fueron creados en 1980-81 con fines de lucro.

[26] Sistema de medición de la calidad de la educación (SIMCE). Las primeras pruebas de este tipo se aplicaron en Chile en 1968.

[27] "Los alumnos de educación básica comienzan este año escolar con importantes novedades en sus programas de estudio. Con el fin de asegurar más efectivamente la calidad de la educación". "En esta perspectiva, las artes visuales, la música, la literatura y la tecnología adquieren un nuevo protagonismo, como educación de la reflexión creativa y, también, como formas de apropiarse del mundo de hoy y de un patrimonio cultural que debe estar al alcance de todos los alumnos". Loreto Fontaine, Coordinadora de la Unidad de Currículum del MINEDUC, diario *El Mercurio*, Tribuna, 25 de marzo de 2013.

[28] "El Decreto Exento 2960 promulgado el 19-12-2012, dispone el mínimo de horas pedagógicas para cada asignatura. Según él, corresponden 76 horas pedagógicas anuales a Música de primero a cuarto básico. La realidad demuestra la imposibilidad de cumplir efectivamente esta normativa, sea por la carencia de profesores especialistas en este nivel, sea por la nula preparación musical que el sistema universitario entrega a los profesores de Educación General Básica". Carta del profesor Luis Poblete Olivares, Santiago, 13 de marzo, 2013.

oral (folclor) posee esta característica, y es ese su valor. Sin embargo, la música de tradición escrita requiere, para su conocimiento y práctica, el empleo de códigos (su desarrollo acelerado permanente se ha producido desde inicio del siglo XX) en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

2. El "hacer y experimentar la música" con plena conciencia de su lenguaje musical permite focalizar la enseñanza de la música como arteciencia, asegurando el goce estético plenamente consciente. Este solo hecho evita la superficialidad de la entretención y farandularización de la música, pues genera un equilibrio entre lo intelectual y lo sensorial, permitiendo que la música sea la base de cualquier plan de estudios, cuestión que no es ninguna novedad, ya que fue planteada por Platón hace más de 2.400 años.
3. Es necesario que el sistema de acreditación se aplique a todas las carreras de música, no solamente a las pedagogías en música.
4. El sistema escolar requiere de una infraestructura adecuada para el aprendizaje de la música. Cabe consignar que en el país se construyeron salas de música totalmente equipadas en la década del cincuenta.
5. Si bien es cierto existe la obligatoriedad de la asignatura de música para la educación básica y media, solo en la enseñanza media es impartida por profesores de música, pues en la enseñanza básica esta labor es realizada por profesores generalistas que no tienen estudios musicales. La razón es simplemente económica, ya que no existe la voluntad ni los recursos para contratar profesores especialistas.
6. La cuestión anterior provoca un problema grave de continuidad en la enseñanza de la música, particularmente en el conocimiento de los códigos, por cuanto el sistema escolar supone la aplicación de los programas en la enseñanza básica en coherencia con los de enseñanza media, pero esto es en teoría, según se explica en el punto anterior, y en realidad esta situación lamentable ha generado una baja en la calidad de la educación musical escolar[29].
7. Como consecuencia del punto anterior, el problema mayor que existe en el presente es la falta de profesores de música para la educación básica[30] (se calcula en varios miles) que puedan cumplir fielmente con

[29] Este problema no existe en los colegios de pago o privados, por cuanto ellos diseñan libremente su currículum, gran parte de estos colegios tienen orquestas infantiles-juveniles, coros y agrupaciones instrumentales doctas y de música popular o "pop", aunque fundamentalmente enfocadas a la entretención.

[30] Para complicar más la situación, se produjo en el país un problema de credibilidad en el sistema de acreditación de la educación superior por conflictos judiciales al interior de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA), que han suscitado la revocación de "acreditaciones pagadas" y que, por ello, están enjuiciados directivos e instituciones. La situación más delicada, desde todo punto de vista, es la que aqueja a la Universidad del Mar, declarada en quiebra y luego revocada su quiebra, pero sin recursos ni siquiera para el pago de la luz en

los objetivos de los programas, ya que mientras esto no suceda, habrá una falta de equidad[31] absoluta en el diseño curricular que posee la educación pública del país.

Bibliografía

Cánepa Guzmán, Mario. (1976) *La ópera en Chile*. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico.

Carrasco, Pablo y Venables, Juan Pablo. (2010) "Pertinencia de la formación técnica de nivel superior en relación con la estrategia nacional de innovación para la competitividad", *Revista Calidad en la Educación*, n° 33, Santiago, Chile: CNED.

Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. (1973) *Historia de la música en Chile*. Santiago, Chile: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Domínguez, Macarena y Meches, Lorena. (2011) Análisis y propuestas para la acreditación de pedagogías en Chile, *Revista Calidad en la Educación*, n° 34, Santiago, Chile: CNED.

Escobar Budge, Roberto. (1971) *Músicos sin pasado*. Santiago, Chile: Editorial Pomaire, Ediciones Nueva Universidad, Barcelona.

Lemaitre, María José. (2009) Nuevos enfoques sobre aseguramiento de la calidad en un contexto de cambios, *Revista Calidad en la Educación*, N° 31, Santiago, Chile: CNED.

Marshall, Jorge. (2010) Educación superior: institucionalidad para los nuevos desafíos, *Revista Calidad en la Educación*, n° 32, Santiago, Chile: CNED.

Peña Fuenzalida, Carmen; Torres Alvarado, Rodrigo y Meléndez Haddad, Pablo. (1989) *Enciclopedia temática de Chile,* Tomo 21. Santiago, Chile: Revista Ercilla.

Pereira Salas, Eugenio. (1957) *Historia de la música en Chile*. Santiago, Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Sandoval, Luis. (1911) *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y de Declamación*. Santiago, Chile: Imprenta Gutemberg.

Vera Rivera, Santiago y Orlandini, Luis. (2010) *Informe: La música docta chilena, su estado actual y propuestas de cambios*, Informe, Santiago, Chile: Academia Chilena de Bellas Artes.

algunas sedes.

[31] Esta inequidad la sufre especialmente la denominada educación pública y se arrastra desde fines del siglo pasado.

CULTURA, EDUCACIÓN Y ARTES EN CHILE: UN NECESARIO CONTRAPUNTO PARA NUESTRO DESARROLLO POSTCOLONIAL

Gabriel Matthey Correa
Universidad de Chile

Resumen

El presente artículo explora la importancia de la "educación creativa" en la formación de personas y desarrollo de los países, acorde a la realidad actual en la que vivimos. Se analiza cómo el contexto bidimensional local-global del siglo XXI condiciona lo que debe ser una "educación pertinente", entendida ésta por su capacidad de vincular proactiva y creativamente a la comunidad con su cultura e identidad local, aunque simultáneamente abierta al mundo. Se pone especial énfasis en el rol que pueden ejercer las artes en una "pedagogía de la creatividad", toda vez que hoy, más que la "sociedad del conocimiento", se necesita una "sociedad de la creatividad y de la innovación". Para el caso de Chile, la "educación pertinente" debe partir por enseñarnos a ser nosotros mismos, acordes con nuestra cultura e identidad locales, que nos ayude a superar nuestra conducta (neo)colonial, junto con atrevernos a iniciar nuestra era postcolonial, basada en relaciones más horizontales, de reciprocidad e interdependencia con los demás países.

Palabras clave: cultura, (neo)colonial, educación, formación, instrucción, artes, creatividad, innovación

Abstract

This paper explores the importance of "creative education" in the formation of persons and development of countries, in accordance with current reality. The bidimensional context local-global of XXI century is analyzed in how it determines what a "pertinent education" should be, understood as the capacity to relate proactive and creatively the community with its local culture and identity, albeit open to the world. The role of the arts in a "pedagogy of creativity" is emphasized, considering that currently a "society of creativity and innovation" is needed more than a "society of knowledge". In the Chilean case, a "pertinent education" must start by teaching us to be ourselves, in

accordance with our local culture and identity, and by helping us to overcome our neo-colonial behavior along with permitting to initiate our post colonial age, based on more horizontal relations of reciprocity and interdependence with other countries.

Key words: Culture, neo colonialism, education, formation, training, arts, creativity, innovation

1. Introducción

En las últimas décadas, en las esferas políticas chilenas ha existido una verdadera obsesión por convertir a Chile en un país desarrollado; sin embargo, tal actitud ha sido bastante miope al no considerar aspectos tan fundamentales como la cultura y la educación, bases del desarrollo de cualquier país. No basta con resolver ciertas cuestiones básicas –salud, alimentación, vivienda y seguridad–, que en rigor buscan cubrir las necesidades de sobrevivencia, sino que también es esencial avanzar en lo más genuinamente humano, en tanto no solo somos seres biológicos, sino en forma simultánea históricos, sociales, políticos y culturales. Por de pronto, tenemos inteligencias múltiples[1], todo lo cual demuestra que nuestro desarrollo es complejo e implica diferentes variables y dimensiones que superan al plano netamente biológico. Junto a la esfera física tenemos las esferas emocional e intelectual, las cuales dan cuenta de nuestro alcance espiritual y trascendente, en el que la creatividad y las artes juegan un papel relevante.

Lo anterior se complica cuando en Chile se ofrece una educación que no se vincula con la cultura, por cuanto los contenidos de la enseñanza poco se relacionan con el contexto en que vivimos y, en muchos casos, se continúa enseñando según patrones eurocéntricos o centrados en Estados Unidos que, por cierto, son neocolonizantes y no ayudan a comprender mejor ni a comprometernos con el "universo chileno". Así surge la miopía, producto de una educación descontextualizada, reducida a una mera instrucción –y no formación–, en que la vida se restringe a una suerte de pragmatismo alimentado por el consumismo y los resultados inmediatos, que nos alejan del desarrollo propiamente humano, aquel que le da sentido, contenido y justificación a nuestra existencia como chilenas y chilenos.

Otro aspecto que va en desmedro de nuestro desarrollo es el reduccionismo casi endémico que aplicamos a la palabra "cultura", cuando la confundimos con "artes" y las usamos simplemente como sinónimos, desconociendo su alcance antropológico que, como tal, incluye a todo el quehacer humano. Las artes son parte importante de la cultura, sin duda, pero también lo son las demás manifestaciones que, articuladas e integradas entre sí, constituyen el "*corpus* existencial" que nos define y caracteriza como comunidad, región y país.

En función de esta problemática, y asumiendo el deseo de trabajar por llegar a ser efectivamente un país desarrollado, es que se hace necesario repensar la educación en el Chile actual, punto de partida para comprender el papel que juegan las diferentes disciplinas humanas en la construcción cultural del país y, en especial, el papel de las artes. No obstante, hay

[1] Ver Gardner, Howard. *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica.*

que considerar además la dinámica propia del siglo XXI, caracterizada por un mundo globalizado e interdependiente, en el que el concepto tradicional de estado-nación tiende a desaparecer. Hoy, en efecto, más que las fronteras físicas mandan las fronteras mentales y simbólicas, toda vez que en cada lugar coexisten las culturas local y global y ya no tanto una "cultura nacional".

2. Aclaración y/o recuperación del concepto de "cultura"

Para aclarar y recuperar (o revalorizar) el concepto de "cultura" –dada la preocupante y recurrente confusión que existe en Chile al respecto[2]–, es necesario partir por precisar que ella no es sinónimo de "artes". En su sentido más amplio y profundo, es necesario considerarla y entenderla desde su perspectiva antropológica, pues desde allí se puede comprender más cabalmente nuestra vida humana, en cuanto seres históricos y sociales. Es cierto que las artes son parte importante de la cultura –son manifestaciones simbólicas de ella–, cumpliendo un rol fundamental en cualquier sociedad, pero también hay que reconocer que existen otras manifestaciones igualmente importantes, como son el sistema de valores y costumbres, el sistema de creencias (religiones), las ciencias humanas, la economía, tecnología y ciencias duras, entre tantas otras. Sin este repertorio de componentes no se puede comprender el concepto de "cultura", pues ella constituye un sistema complejo, una articulación de las partes que conforman el todo que es nuestra vida, desde lo más simple y cotidiano hasta lo más sofisticado que podamos tener o generar. Y solamente desde esta perspectiva, más amplia e integrada, recién se puede comenzar a entender una educación y desarrollo humano pertinentes.

No obstante, el reduccionismo no solo se manifiesta en su confusión con las artes, por cuanto hoy se ha llegado a niveles tan superficiales y livianos como confundir a la cultura con el simple entretenimiento –"*entertainment*"– que, si bien también es parte de ella, hay que saber ubicarlo en el lugar que le corresponde. Y por si fuera poco, dentro del lenguaje economicista que prima en la actualidad, se suele hablar de "consumo cultural" con mucha facilidad, cuando en realidad, paradójicamente, la cultura jamás se consume. La cultura se incorpora, se procesa y asimila; se transforma, se reproduce y/o se transmite como un "flujo humano" o humanizante; un flujo de experiencias que circula pero que nunca des-

[2] Sin ir más lejos, el hecho que el *Consejo Nacional de las Artes y la Cultura* se llame así, es una redundancia que demuestra la confusión que existe, incluso hasta en los más altos niveles oficiales.

aparece, salvo que desaparezca el propio ser humano. De lo contrario, se cae en contradicciones tan evidentes y relevantes como negar el "patrimonio cultural", memoria vital cuyo valor simbólico implica un poderoso "capital humano". Es gracias a la memoria que podemos construir cultura; es gracias a ella que existe la cultura, la cual se renueva, evoluciona y se proyecta en el tiempo, pudiendo mutar pero nunca consumirse, ni menos diluirse u olvidarse. Y si algo no se logra retener en la "memoria consciente", de todos modos persiste en la "memoria inconsciente" y/o, incluso, en la "memoria genética", por cuanto nuestro cuerpo también posee esa capacidad. De allí que la cultura se puede entender como un "bien de incorporación", como un bien histórico-social que subyace en el imaginario colectivo y que, por su propia naturaleza, fluye y nos acompaña siempre en la vida.

La cultura es inherente al ser humano; está asociada a nuestro pasado, presente y futuro; está en constante actividad y retroalimentación, como parte de un proceso dinámico: una dialéctica viva entre la tradición y el cambio; la memoria y la creación.

Por cierto que no cabe aquí hacer un tratado sobre el concepto, pero sí aclararlo y precisarlo, de manera de articularlo apropiadamente con la educación y las artes. Y si bien existen muchas definiciones al respecto, resulta suficiente considerar la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de la UNESCO, México 1982, que dice: "…la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden"[3].

Esta definición, aunque un poco antigua, deja claramente establecido el alcance antropológico e integral del concepto, poniendo especial énfasis en que, además de las artes y las letras, se trata de modos de vida, de sistemas de valores y de creencias, etc. Y ello apela al desarrollo humano, a partir de su vida cotidiana, sin ningún tipo de sesgos ni de discriminación, sin desconocer que en toda sociedad igualmente se desarrollan diferentes tipos de subculturas y grupos de elites.

[3] Ver el sitio http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/ Consulta 6 de junio de 2013.

"Cultura" es un concepto que comprende nuestro "universo existencial", en el que todo se articula e incorpora dentro de una dinámica orgánica, continua y permanente. Sintéticamente, la cultura es "la codificación y cultivo humano de la vida; es la fuerza motriz y memoria vital que mantiene vivos a los pueblos"[4]; es la forma de estar, hacer, tener y ser de quienes comparten un mismo territorio, toda vez que "las personas se constituyen en sujetos mediante una dinámica compleja entre la biografía personal y la convivencia social"[5]. En definitiva, se trata del imaginario colectivo que opera como apoyo y sistema de referencia, soporte vital para la existencia humana. Comprende la representación simbólica de la vida individual y colectiva, clave en la autodeterminación, construcción de significados, sentido de pertenencia e identidad, todo lo cual permite que la geografía se transforme en un territorio humano; es decir, en una comunidad, un "*corpus* orgánico" o un país propiamente tal.

Consecuentemente, la cultura es el universo humano que da sentido a la vida y a la muerte; que da cuenta de cómo cada pueblo se relaciona entre sí y su medio ambiente; de cómo se resuelve el problema de la convivencia y la soledad, junto a la interacción con los demás pueblos. Finalmente, es ella la que, imprimiendo un sello propio a cada lugar, permite la diversidad y libertad que hacen más felices a los países. Sin cultura se pierde la identidad. Sin ella se pierde la justificación existencial de vivir y el rumbo para orientar los pasos; se pierde la posibilidad de trascender más allá de nuestra mera biología animal; de la sobrevivencia y conservación de la especie.

3. Perspectivas sobre el contexto educacional y su necesidad de cambios

En la primera década del siglo XXI la educación ha cobrado especial importancia en nuestro país, respondiendo a una tendencia mundial que pone énfasis en el conocimiento como clave para el desarrollo. No por casualidad se habla de "sociedad del conocimiento" y, asimismo, de "economía del conocimiento".

A pesar de ello, lamentablemente nos cuesta percatarnos y asumir a tiempo las señales internacionales, por cuanto nos caracterizamos por ser demasiado reactivos. Esto se traduce en un constante desfase y atraso respecto del mundo desarrollado, principalmente en relación con aquellos países que tienen una actitud más proactiva, que saben y logran alinearse a tiempo, tomando iniciativas que en gran medida marcan las pautas y

[4] Matthey Correa, Gabriel. *Revista Musical Chilena* N° 191, p. 68.

[5] Informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD 2012, p. 38.

liderazgo de las tendencias actuales. No obstante, la actitud chilena es más preocupante aún, pues además de no ser capaces de responder y proceder oportunamente, necesitamos que los estudiantes hagan paros y tomas y/o salgan a las calles a realizar sus protestas, recurriendo a métodos a veces bastante primitivos, para recién empezar a considerar el problema. Esto da cuenta de una profunda falta de diálogo y uso de la razón; es decir, de una profunda falta de democracia e inteligencia política, más allá de los gobiernos de turno y de los signos partidistas. De allí que, por último, tuvo que venir la "revolución de los pingüinos", el año 2006, la cual sorprendió a Chile y al mundo, obligando a las autoridades y grupos de poder a cambiar de actitud y a tomar definitivamente en serio el tema de la educación.

Así y todo, tal revolución no fue suficiente, pues los compromisos establecidos en la ocasión no llegaron a cumplirse y tuvo que venir un segundo movimiento social, el año 2011, mucho más potente, a tal grado de constituirse en un punto de inflexión no solo para la historia de la educación chilena, sino para nuestra historia en general, por cuanto la voz organizada de las calles esta segunda vez fue el reflejo de un empoderamiento de las bases sociales, ahora muy bien organizadas y sincronizadas, gracias a las posibilidades que ofrecen las redes sociales y los nuevos medios de comunicación.

Cabe destacar que la movilización de 2011 fue de suyo relevante, porque no solo respondió al problema específico de la educación. En efecto, ocurrió simultáneamente en muchos países del mundo, como una cadena de protestas callejeras cuyo fenómeno sigue hasta hoy día, acaso como una demanda de cambios sociales y culturales estructurales, que exige una democracia real: un hacerse escuchar y participar en la toma de decisiones para tener una sociedad más justa y pacífica[6]. Esto se traduce en una nueva forma de correlación de poderes, asociada a una nueva dinámica en las relaciones sociales, laborales e institucionales, lo cual conlleva una imperiosa necesidad por avanzar hacia cambios profundos en la forma de educar y de hacer política, toda vez que los métodos tradicionales ya están obsoletos.

Sin embargo, en medio de 2013, aún no se aprecian soluciones concretas al respecto, lo cual se traduce en la insistencia de los movimientos estudiantiles, que siguen usando los mismos métodos de las marchas, paros y tomas para hacerse notar y escuchar. Es cierto que han surgido una serie

[6] El fenómeno se inició en Túnez, sorprendentemente, un día 14 de enero de 2011. Luego continuó en Egipto, Libia, Yemen y Siria, como un verdadero "efecto dominó". Después prosiguió en España, con los "Indignados", a partir de mayo, y finalmente se trasladó a diferentes ciudades de EE.UU. con los grupos "Ocupa o 99%", en septiembre. Los reclamos obedecían a problemas estructurales postergados durante años y, a veces, décadas. Por una parte se debían a las dictaduras en el norte de África y, por otra, a la falta de una democracia real, junto a la crisis económica –petróleo incluido–, además de las grandes injusticias sociales, a la mala distribución de los ingresos, a la explotación y escasez de trabajo en Europa y EE.UU., crisis que todavía no se supera.

de organizaciones e iniciativas que responden a aspectos técnicos y pedagógicos, en las que se proponen soluciones frente al problema específico de la educación, pero lo que aún no se resuelve es su dimensión política y económica. Quién y cómo financia la educación, además del problema del lucro, siguen siendo los temas en conflicto. Cómo se organiza el sistema educacional chileno también. Lo que sí está claro es la urgencia en mejorar la calidad de los profesores y la gestión escolar en general, lo cual va asociado a una mejor formación de ellos, junto a un mejor nivel de sueldos y justo reconocimiento social de su trabajo. A estas alturas del conflicto, a nadie le caben dudas de la relevancia que ello tiene para el desarrollo de las personas y el futuro general del país.

En cuanto a lo medular y técnico pedagógico, se trata de un cambio de paradigma en los métodos de enseñanza, por cuanto hoy los sistemas tradicionales ya no tienen ni sentido ni utilidad, toda vez que están inspirados en matrices decimonónicas. En efecto, en el siglo XIX la educación quedó marcada por la Revolución Industrial que, en su momento, necesitó capacitar mucha gente para realizar los trabajos propios de las nuevas industrias, lo cual significó una gran revolución social y cultural. En respuesta a ello surgió una educación pragmática, asociada a la mera reproducción de prácticas y contenidos, poniendo especial énfasis en la memorización de información y repetición de conductas, pero no en la capacidad de pensar ni de crear conocimiento. El énfasis se puso en qué enseñar (contenido) pero no en cómo enseñarlo (metodología). Las escuelas se transformaron en centros de instrucción y/o de capacitación; a veces, incluso, de adiestramiento, pero no de formación de personas propiamente tales. La urgencia estaba en generar eficientemente el número de operadores o profesionales que demandaban las industrias del momento. Se enseñaba a trabajar y a producir, pero no a vivir.

Hoy, en cambio, las industrias tienden a la automatización y cada vez se requiere de menor personal. Hoy las necesidades están más puestas en la creatividad y en la producción intelectual. Por ello, los modelos de educación basados en la mera repetición y memorización de conocimientos causan más daño y bloqueos que progreso: atrasan y desubican a nuestro país, manteniéndolo atrapado en la dependencia y el subdesarrollo. De partida, el acceso a la información es cada día más fácil gracias a Internet y, por lo tanto, ese ya no es el problema. Los nuevos desafíos educacionales ya no están en qué enseñar sino en cómo hacerlo. Y ello va a la par con una acelerada revolución cultural, en la que incluso las ideas de sociedad y economía del conocimiento están siendo superadas por la imperiosa necesidad de una sociedad y economía de la creatividad y la innovación. Nada se saca con tener conocimientos si no se sabe qué hacer con ellos. De allí la urgencia en ofrecer una educación interactiva que ponga énfasis en el uso de nuevas metodologías, centradas en el cómo enseñar y en el cómo

aprender; es decir, en el cómo relacionarse a tiempo con un conocimiento dinámico y mutante, dándole prioridad a la creatividad y a la innovación. De esta forma, el protagonista ya no es el conocimiento, sino las personas que lo generan, actualizan y renuevan. Hoy se busca crear valor y riqueza, todo lo cual solo es posible a partir de una actitud proactiva, analítica y crítica, en que la inteligencia, la sensibilidad y la propia creatividad son las que se requiere estimular y desarrollar, lo cual apela a una formación más completa e integral del ser humano, cabalmente, atendiendo tanto al hemisferio izquierdo de nuestro cerebro (lógico-racional) como al hemisferio derecho (creativo-emocional).

Siendo esta la nueva realidad, efectivamente resulta más pertinente hablar de una "sociedad de la creatividad" y una "economía de la creatividad", lo cual demanda una nueva pedagogía, también de la creatividad, asociada a una nueva formación (o actualización) de los propios profesores. En tal caso, las artes adquieren una relevancia que quizás nunca antes tuvieron, por cuanto son ellas la mejor escuela de la creatividad y la innovación, sea desde las artes visuales, la música y la literatura, o desde la danza, el teatro, las artes escénicas en general y el cine-video. Por de pronto, el mundo infantil está presto a ello, pues la creatividad apela a la autenticidad y libertad personal –al poder ser uno mismo–, lo cual implica el despliegue de las potencialidades y talentos personales. Y esto vale igualmente para el mundo adulto, debido a que también vivimos los cambios propios del siglo XXI y necesitamos de educación y renovación para ejercer las nuevas funciones que se exigen hoy. Los trabajos repetitivos y falta de creatividad acaban por atraparnos en la rutina, con nulas posibilidades de aportar al desarrollo personal y colectivo, incluyendo la movilidad laboral que está marcando las tendencias actuales. Con todo, la idea de una educación continua adquiere su máxima relevancia, la cual va asociada a la necesidad de una "renovación continua", acorde con la época y el mundo contemporáneo.

4. El poder de las artes y algunas de sus funciones actuales

A pesar de los cambios experimentados en los últimos 50 años y de estar en pleno siglo XXI, todavía hay mucha gente que sigue pensando que las artes tienen un sentido meramente decorativo. En sintonía con ello, piensan que la calidad de una obra de arte está en su capacidad de reproducir la realidad física externa; en la capacidad técnica que tiene el artista para copiarla, ojalá lo más fiel posible a lo que podemos ver, escuchar o palpar en la superficie; y/o en que se vea bien, suene bien y seduzca sensorialmente. Sin embargo, ese tipo de concepción y expectativa es muy simplista y reductora, toda vez que las artes operan en función de la realidad huma-

na en su conjunto –interna y externa–, en respuesta a nuestras múltiples dimensiones y potencialidades, desde las esferas mentales y emocionales hasta las corporales, en niveles consciente e inconsciente. Es el complejo humano el que permite a las artes ejercer diferentes funciones, que bien pueden operar como una síntesis, espejo y/o crítica de nuestra realidad –con todo lo bueno y malo que ella tenga– o, asimismo, crear nuevas visiones y percepciones de mundo, con acciones y reacciones que nos permitan estar en constante expansión mental, emocional y corporal (sensorialmente hablando), acaso como respuesta a nuestras necesidades y demandas más ocultas: aquellas de libertad y trascendencia.

Así las cosas, las artes surgen del ser humano y son para el ser humano, atendiendo a los universos culturales que creamos y habitamos, no solo en la superficie sino que en las diferentes capas psíquicas que nos definen y caracterizan. Las artes pueden retratar nuestra vida tanto como provocarla, tensionarla y transformarla. Cada obra nos pone en jaque, planteándonos más preguntas que respuestas. Esto nos obliga a estar constantemente repensando, resignificando y ampliando nuestra realidad (o realidades), práctica vital que nos ayuda a actualizar y calmar nuestra conciencia, acaso por ese eterno intento de querer vivir (y morir) en paz.

Las artes enriquecen la vida humana con nuevos contenidos simbólicos y sistemas de referencia, lo que nos ayuda a mutar, a recodificar, reinterpretar y dinamizar la cultura, poniéndola constantemente en tensión. Ello permite movilizar el patrimonio humano, entre la tradición y el cambio, el orden establecido y el nuevo orden creado, dejando aflorar a la superficie nuestras añoranzas y contradicciones, certezas e incertidumbres, verdades y mentiras. En este sentido, las artes pueden ejercer un rol purificador y catalizador, que nos obliga a ser más auténticos y trasparentes, uniendo la ética con la estética y, gracias a ello, ayudándonos a enfrentar con mayor profundidad la vida y la muerte de cada día, nuestra pasión individual y colectiva –con cielos e infiernos incluidos–, ejerciendo con ello un rol a momentos casi religioso.

Es cierto que gran parte del repertorio artístico del pasado nos permite hoy tomar una actitud más contemplativa y, entonces, disfrutar de su belleza. Pero ello es posible por cuanto se está haciendo referencia a contenidos a la distancia, ya largamente procesados e incorporados a la cultura, que forman parte de nuestro ADN y que, si bien en su momento pudieron ser causa de conflictos y contradicciones, hoy son causa de certezas, placer estético, satisfacción espiritual y orgullo antropológico. Sin embargo, cuando se trata de arte contemporáneo, la situación se torna muy diferente y, por cierto, difícil, pues se trata de enfrentar el aquí y el ahora: nuestras realidades profundas en plena tensión y proceso, aquellas que nos toca vivir –disfrutar y/o sufrir– diariamente, sea sobre la base de denuncias y cuestionamientos, o del destape de nuestras hipocresías y liberación de nuestros fantasmas, ignorancias y miedos.

Yendo un poco más lejos, como ya se dijo, las artes pueden crear nuevos mundos, nuevas formas de pensar y sentir, anticipándose incluso a las ciencias y a la filosofía, poniendo al ser humano en una dinámica de permanente expansión, como punta de lanza del campo existencial en el que nos toca vivir y morir, aquel que nosotros mismos vamos creando. Frecuentemente "destruyen" el presente y, desde las ruinas, construyen nuevos universos, quizás a veces con nuevas esperanzas, deseos o imaginarios individuales y colectivos por alcanzar.

Las artes ponen en constante tensión nuestro pasado-presente-futuro y, con ello, mantienen viva, activa y actualizada la cultura. Esto explica que hablar hoy de "bellas artes" sea bastante más complejo, pues poco o nada tiene que ver con la dicotomía de "lo bonito" y "lo feo" que ellas pudieran ofrecer, en cuanto a objetos de exhibición se trate. Las artes actuales nos ubican en los bordes de la cultura, pues desde allí ejercen su función dinamizante, persuasiva y expansiva del universo humano, que va más allá del simple placer estético, salvo que éste se ponga en contradicción con la ética. Por cierto, también se relacionan con el ejercicio de la libertad, con una función catártica y redentora que nos ayuda a descargar nuestra psiquis, junto con despertar conciencias y abrirnos caminos para emprender nuevas aventuras mentales, emocionales y corporales, en las cuales la intuición y la imaginación se alinean para nutrir nuestra creatividad. Gracias a ello, se enriquece el repertorio artístico, patrimonial y cultural, incluido el propio sentido de la estética contemporánea.

En síntesis, las artes y estéticas de todos los tiempos permiten conectarnos con nuestro imaginario individual y colectivo; con la cultura desde adentro y desde fuera; con nuestro origen y destino articulados por un presente efímero, siempre de paso. Así nos liberamos y nos castigamos diariamente, morimos y resucitamos, interactuamos con los tiempos y espacios más profundos que coexisten en nosotros, todo lo cual nos permite ampliar nuestros horizontes más allá de la vida y la muerte, en el ritual de la verdadera trascendencia.

5. El papel de las artes en la educación y desarrollo del Chile postcolonial

Ubicar a las artes en el lugar que se merecen es difícil en cualquier país del mundo, pero más aún en Chile, por cuanto, según se puede observar hasta hoy, ni siquiera hay claridad sobre la importancia de la educación y la cultura en nuestra vida y desarrollo, causa que explica que aún no tengamos un "proyecto de país" para orientar nuestros pasos. En el caso de las artes, incluso, en algún momento el problema llegó a ser patético, en épocas en que se consideraba a Chile como "la tumba de los artistas". Desafortuna-

damente, en los últimos tiempos la situación no ha cambiado demasiado, toda vez que el propio Ministerio de Educación, con cierta frecuencia, vuelve a insistir en eliminar las artes como asignaturas obligatorias del currículo escolar. Y por si fuera poco, el mismo Ministerio ha reducido la educación a una mera instrucción, como una aplicación pragmática y productiva –pensada según la antigua lógica de la Revolución Industrial–, en función de la inserción en el campo laboral, dentro de un enfoque economicista, miope e inmediatista, sin considerar que el principal objetivo de la educación es, finalmente, formar mejores personas, para tener un mejor país, genuinamente desarrollado, con todo lo que ello significa en valores, compromiso y motivaciones.

Por ello, frente a tales confusiones y limitaciones, se hace especialmente necesario precisar y reforzar los conceptos, siendo urgente apuntar hacia una "educación pertinente y creativa", como principales focos y fundamentos que ayuden a revertir nuestra ambigua impronta existencial. De hecho, como país, todavía no tenemos respuestas claras a las clásicas preguntas: de dónde venimos, quiénes somos y hacia dónde vamos.

5.1. La "educación pertinente" como fundamento y camino de solución

El propósito más noble y alto de la educación no está en solo instruir y adiestrar a las personas para ser eficientes operadores del sistema establecido, sino en aprender a vivir activa y participativamente en el territorio y cultura a los que se pertenecen, junto a la capacidad de adaptación a otros lugares y culturas, acorde a la movilidad internacional que caracteriza al mundo actual. No solo de pan vive el hombre y la mujer; también necesitamos de ideas, emociones, pensamientos y referentes simbólicos para vivir y evolucionar como seres humanos. Asimismo, necesitamos de identidad y sentido de pertenencia para construir comunidad, levantar nuestra autoestima y vivir con una actitud proactiva y comprometida con un determinado lugar. Y precisamos partir desde lo más local y cercano, para desde allí involucrarnos con el país, sin olvidar la dimensión global que hoy está presente en cualquier parte del planeta. De esta manera, más allá de asegurar la sobrevivencia biológica y conservación de la especie, lo fundamental es contribuir al desarrollo humano y, con ello, a la vida en general. En el fondo se trata de trascender al materialismo y "cosismo" del Chile actual, de manera de responder a nuestra dimensión más profunda y espiritual que es, en definitiva, la que nos permite ser más plenos y felices.

Según lo anterior, el punto de partida está en articular la educación con la cultura, para aprender a vivir en el territorio y cultura a la que pertene-

cemos; es decir, acorde con el contexto en el que vivimos cotidianamente, asumiendo la realidad e identidad propias. Esto conlleva desarrollar un sano orgullo y sentido de pertenencia, lo cual naturalmente se traduce en un compromiso por querer vivir en "nuestro lugar" y, con ello, involucrarnos mejor en su desarrollo. No educar para la cultura propia es generar una sociedad descentrada –esquizofrénica–, ignorante de sí misma, que vive con su centro puesto fuera de sí, en otro lugar, lo cual en gran medida ha ocurrido y sigue ocurriendo en nuestro país, prolongado con ello muestra condición colonial, dependiente y vulnerable. De hecho, en un pasado no muy lejano nos esmeramos en querer ser "los ingleses de América" y actualmente, consciente o inconscientemente, nos esmeramos en querer ser los "estadounidenses de Sudamérica"; no obstante, lo que nos corresponde ser es, lisa y llanamente, "las chilenas y chilenos de América", aunque resulte de perogrullo tener que decirlo. Asumiendo esto, el papel fundamental de la educación es enseñarnos a conocer, a querer y a comprometernos con nuestra propia cultura; vale decir, enseñarnos a ser efectivamente las chilenas y chilenos de América, superando definitivamente la dicotomía del "ser o no ser" que durante siglos nos ha mantenido atrapados en la (neo) colonia, mirando, trabajando y sirviendo a otros mundos en desmedro del nuestro. Si aspiramos a ser un país desarrollado, debemos conocer y querer nuestro territorio, junto con creer en nosotros mismos y asumir nuestra propia identidad, superando nuestra adolescencia y, con ello, dando paso a nuestra era postcolonial y, poco a poco, hacia una sociedad más madura.

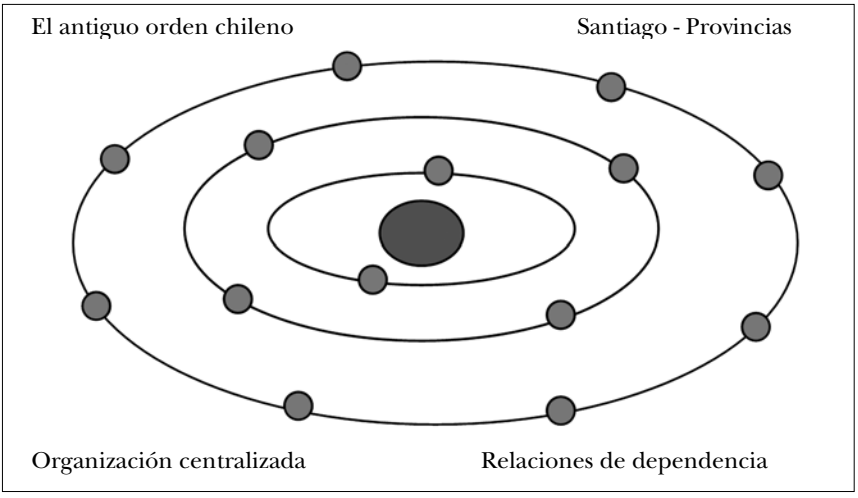
"Es tiempo de iniciar nuestra era postcolonial, de atrevernos a ser un país auténtico, que cree en sí mismo, sin complejos ni de inferioridad ni de superioridad"				
"Siglo XX"		"Presente"		"Futuro"
Quisimos ser los ingleses de América	→	Queremos ser los estadounidenses de Sudamérica	→	Nos corresponde ser las chilenas y chilenos de América

No asumir nuestra identidad es seguir actuando como un país adolescente, que se subestima a sí mismo y sobreestima a los demás, en nuestro caso a Europa y a EE.UU. En efecto, diversos intelectuales, periodistas, psicólogos y profesionales chilenos han reconocido a Chile como un "país adolescente"[7], que sumado a nuestra histórica condición isleña, nos llevó

[7] Ver, por ejemplo: "Retrato de un país adolescente" en *La Tercera*, *Opinión*, p. 2, y "Políticos preadolescentes", en *La Tercera*, *Negocios*, p. 43, 28 de junio de 2003, Santiago de Chile. Ver también "Chile siglo XX / historias y personajes de un país adolescente", *Qué pasa*, Edición especial, noviembre de 1999, a propósito del cambio de siglo.

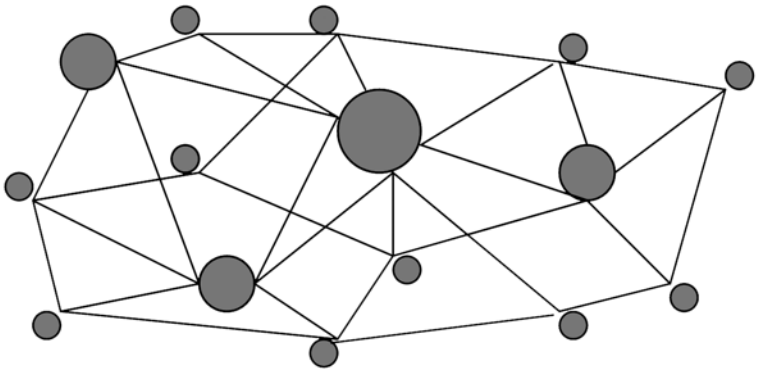
a crear una serie de complejos –primero de inferioridad y ahora de superioridad–, aunque en el fondo prime un "complejo de carencia", que es evidente, reflejo de cómo hemos sido y seguimos siendo hasta hoy día[8]. En efecto, acaso por sentirnos tan alejados y postergados de los grandes centros de poder del hemisferio norte, durante siglos hemos generado mecanismos de compensación para "traer el mundo hacia nosotros", fomentando con ello una "cultura de la copia", la pasividad y la dependencia, en vez de desarrollar aquella cultura de la creatividad, reciprocidad e interdependencia entre los países, que tanto necesitamos.

Junto con lo anterior, la "educación pertinente" va necesariamente asociada al respeto por las culturas locales, lo cual implica reconocer y asumir de una vez por todas la diversidad cultural que nos caracteriza y enriquece como país. Ello pasa por lograr una efectiva descentralización administrativa, mental y educacional de nuestro territorio. Chile debe superar su estructura tradicional del "santiagocentrismo" y repensarse como un modelo descentralizado, en el que cada región y ciudad se legitime como un polo de desarrollo propio, estableciendo una relación de reciprocidad e interdependencia con los demás polos, dentro de un enfoque sistémico y, por lo tanto, sinérgico.



[8] Carlos Dittborn, cuando hizo las gestiones para que Chile fuera sede del mundial de fútbol 1962, lo sintetizó muy bien diciendo: "*Porque no tenemos nada, queremos hacerlo todo"*. Ver la misma revista *Qué pasa* antes citada, "Chile Siglo XX / historias y personajes de un país adolescente", p. 170. Ver también http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Dittborn

El nuevo orden chileno
Regiones/provincias/comunas/barrios/localidades, conformando una "gran familia de culturas locales" y microculturas



Organización descentralizada e interactiva. Relaciones de reciprocidad e interdependencia

5.2. Educación creativa y proactiva para un país creativo e innovador

Sin duda que el principal papel de las artes en la educación es contribuir a un desarrollo más cabal de las personas –al "ser o no ser" pleno de cada cual– y, con ello, de la sociedad y país en su conjunto. Esto implica atender a los dos hemisferios del cerebro y, en especial, al hemisferio derecho, pues, como se sabe, está asociado con nuestras capacidades creativas, intuitivas y emocionales. En atención a ello, las artes son privilegiadas porque pueden hacer aportes concretos y directos según una genuina "pedagogía de la creatividad", basada en ejercicios prácticos y tangibles –apropiados para cada edad–, que efectivamente permitan desarrollar la creatividad personal, base del camino hacia la generación de una "cultura de la creatividad", con una sociedad y país creativos.

Al respecto, sin embargo, conviene precisar que la creatividad no es monopolio de los artistas, sino condición inherente a cualquier ser humano. Ella, cuando se activa y opera desde la vida cotidiana, constituye una forma de expresarse y desplegarse, independientemente del talento y oficio que se tenga. La creatividad implica una actitud individual en la que cada cual puede aportar con algo nuevo, soporte psicológico fundamental para poder sentirse más persona, única y diferente, más libre y realizada,

con la autoestima en alto. Esto sin duda que redunda en una convivencia más armónica y, por ende, en una sociedad más comunicativa, pacífica, plena y feliz.

Con mayor razón, entonces, las artes son importantes durante toda la vida, pues la creatividad puede ejercer una función útil y positiva a cualquier edad. Lo propio vale para la educación y la autoeducación, que son continuas y permanentes, ojalá hasta el último día de nuestra existencia. Las artes no solo valen como la mejor "pedagogía de la creatividad", sino como recurso para desenvolverse más cabalmente en la vida, otorgándole a ella un sentido más rico, profundo y, por qué no, trascendente. Las artes, junto con darnos acceso a una práctica más lúdica e ingeniosa –y a veces entretenida– de la vida y oficio que cada cual ejerza, ayudan a potenciar las capacidades perceptivas, enseñándonos a captar mejor el mundo que nos rodea, desde el plano sensorial hasta el plano más conceptual y simbólico. Con ello se contribuye al enriquecimiento de la cultura individual y colectiva, en cuanto permite aprehender y atesorar con mayor amplitud y profundidad el contexto en el que se vive, junto con la posibilidad de ser más participativo y aportar a dicho contexto, dentro de una dinámica proactiva, innovadora, con un crítica constructiva de permanente retroalimentación, flujos y reflujos humanos que diariamente nos permiten actualizarnos y renovarnos, enriqueciendo y ampliando así la cultura propia.

Las artes constituyen registros tangibles, con base en códigos sensoriales (visuales, auditivos, táctiles, etc.) que van nutriendo la memoria, patrimonio e historia humana, siendo fundamentales en la construcción de identidad y sentido de pertenencia de cada sociedad, en relación a su cultura, tanto local –en lo más inmediato y directo– como regional, nacional y, por cierto, globalmente. Aprender a mirar y a escuchar y, en general, aprender a usar los sentidos es indispensable para el mejor desempeño de cualquier oficio o profesión. Y yendo ahora a lo más específico de cada arte, en un plano formativo, junto con fortalecer la inteligencia racional y emocional –el desarrollo de las "inteligencias múltiples"–, la música ayuda a mejorar la motricidad fina y el trabajo en equipo; el teatro ayuda a la expresión oral y corporal, y la literatura a la comunicación escrita. Por su parte las artes escénicas, incluido el propio teatro y la danza, ayudan a un mejor desarrollo del cuerpo, integrado al mundo emocional e intelectual de cada cual. Y las artes visuales contribuyen a comprender mejor la cultura audiovisual que caracteriza al mundo actual, junto al cine-video y la fuerte presencia de la publicidad, entre otros estímulos que recibimos cotidianamente y que necesitamos decodificar, sin olvidar a la propia naturaleza que en sí misma es un poderoso campo visual y sensorial.

Con todo, las artes no solo nutren el patrimonio y enriquecen y activan el presente, sino que, además, con su sentido crítico y creativo, generan cambios y expanden el futuro. Tal como el lenguaje verbal, si las artes

crean realidades, crean nuevos mundos, nuevas visiones de nuestra realidad, entonces ellas nos ayudan a ampliar el universo en el que vivimos, resignificando los territorios y diversificando los repertorios humanos que van retroalimentando nuestra dinámica cultural. Gracias a ello se despliega nuestra humanidad, siempre dentro de una dialéctica viva y tensión permanente, entre la tradición y el cambio, el patrimonio y la creación, el pasado y el futuro, ubicando al presente en la interfaz, como un activo puente articulador que le da continuidad a los procesos culturales. De esta manera, las artes operan como "agente[s] catalizador[es] fundamental[es] para el enriquecimiento del espíritu humano, el ejercicio de la libertad y el desarrollo cultural –a nivel de la conciencia individual y el imaginario colectivo–, tanto en la construcción estética y memoria histórica como en la generación de patrimonio, sentido y contenidos, así como en la solución simbólica de conflictos, democratización y apertura a nuevas visiones de mundo"[9].

En resumen, las artes constituyen una escuela de la vida en libertad; una escuela de la creatividad individual y colectiva, de las inteligencias múltiples, todo lo cual contribuye a mantener más activa, despierta y renovada a la sociedad, cultura y país. De esta forma, si Chile sabe incorporar las artes en la educación y, a su vez, se atreve a articular la educación con la cultura, entonces podremos tener una vida más plena, creativa y original, con un sentido más amplio y profundo de nuestro propio existir, tomando la senda de un desarrollo más genuino y coherente, lo cual nos ayudará a desenvolvernos mejor en el mundo que nos toca vivir, distinguiéndonos por nuestra propia cultura e identidad chilenas, como nos corresponde dentro de América y el mundo. La vida así se nos hará más rica, diversa y fluida; más vital, auténtica y motivadora, y todas las personas valdrán más y, con ello, nuestra sociedad y país también.

6. Reflexiones finales, a modo de recapitulación

El desarrollo es real y sustentable cuando se hace en forma integral y coherente, considerando a todas las partes dentro del todo que es un país, incluido su medio ambiente. Si solamente se pone énfasis en una de sus componentes –por ejemplo, la económica y por ende la material–, se puede generar una cadena de desequilibrios que finalmente se traduzca en una nueva forma de subdesarrollo. Algo así ocurre con el ser humano, cuando solo atiende a la educación de su hemisferio izquierdo y se olvida de su hemisferio derecho. En tal caso, las personas se desarrollan parcialmente, a un 50% de sus capacidades, si no menos, descuidando toda su

[9] "Proyecto País Colegio de Ingenieros, Etapa III: 2010-2025", p. 54.

faceta emocional, intuitiva, creativa y espiritual. Y en Chile, de por sí un país angosto, no nos conviene formar personas de "mentes angostas"; por el contrario, necesitamos personas de mentes amplias y ojalá profundas, con sus inteligencias múltiples activas, para así poder superar nuestra insularidad y timidez histórica, junto a los complejos de inferioridad o superioridad que nos bloquean e impiden ser nosotros mismos y relacionarnos mejor con los demás.

Sumado a lo anterior, con mayor razón la educación pierde su potencia si se reduce a la mera reproducción de modelos extranjeros y de siglos pasados que, junto a la "(in) feliz copia de otros edenes", finalmente nos hace ser más estrechos y dependientes, atrapados en un sistema (neo)colonial fuera de época. Es cierto que copiar lo bueno de otros países puede servir de gran ayuda –es la parte positiva de la globalización–, pero solo en la medida que lo sepamos adaptar a nuestras necesidades reales, sin perder la identidad ni restar espacios a nuestra propia creatividad e identidad.

Así entonces, para ampliar y profundizar la mentalidad, en el fondo está en juego lograr pertinencia y coherencia en la educación chilena, para lo cual es fundamental que se articule con nuestra cultura, pues solo así podremos aprender a vivir en Chile –a ser chilenas y chilenos de verdad–, junto con aportar a nuestro desarrollo postcolonial. En tal sentido, en el nivel de una política de Estado, ya es hora de que el Ministerio de Educación se atreva a interactuar con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (o el futuro Ministerio de la Cultura), toda vez que la educación solo nos servirá en la medida que se haga cargo de nuestro contexto, de las coordenadas y potencialidades chilenas, ayudándonos a crear nuestro propio destino –nuestro proyecto de país– y creer en él. Solo así podremos saber con mayor nitidez de dónde venimos, quiénes somos y hacia dónde vamos, para poder orientar mejor nuestro rumbo. "Si la educación en Chile no lleva al niño al conocimiento de su mundo en el respeto y la reflexión, no sirve a los chilenos ni a Chile (…) Si la educación en Chile lleva a aspiraciones que desvalorizan lo propio invitando a un quehacer ajeno a lo cotidiano en la fantasía de lo que no se vive, la educación en Chile no sirve ni a Chile ni a los chilenos"[10].

Claramente necesitamos tener una educación creativa y contextualizada, que nos ayude a forjar y a consolidar nuestra propia identidad, de tal manera de efectivamente iniciar nuestra era postcolonial y superar la condición de ser una mera "estación de transferencia de materias primas" o un simple "nicho para los negocios de las transnacionales". De allí la importancia de las artes en la educación, que a través de una "pedagogía creativa" pueda contribuir a formar personas críticas y creativas, cada una

[10] Maturana R., Humberto. "Emociones y Lenguaje en Educación y Política", p. 29.

ubicada en sus propias coordenadas emocionales y mentales, descentralizadamente –desde nuestro sur, norte, este y oeste geográficos–, respetando y resignificando a las culturas locales, para así tener un Chile más rico y diverso en identidades locales, abanico que articulado en su conjunto –como una "gran familia"– den un mayor cuerpo y consistencia a nuestro país.

Si las artes tienen el poder de mantener activa a la cultura y, a su vez, crear nuevos mundos, entonces los artistas pueden aportar mucho para afianzar las identidades locales y sus correspondientes relatos, otorgando a Chile una mayor riqueza y dinámica interior, cuya sinergia nos permita ser parte más visible del planeta globalizado en el que vivimos, sin jamás perder nuestras propias características, libertades y *ethos* para vivir, incluyendo a los nuevos "Chiles" posibles. Una educación creativa y proactiva trasciende a la mera reproducción del pasado y se hace cargo de un presente vitalizador y vitalizante, que abre puertas y ventanas hacia el futuro, entregando las capacidades y actitudes para renovarnos y crear esos nuevos mundos. Los artistas saben ubicarse en las fronteras del conocimiento –y de la cultura en general– y desde allí nos invitan a viajar por un universo que siempre tiene algo nuevo que ofrecer. Esto es de suyo trascendente, pues alude al Chile profundo y auténtico, cuyas raíces pueden alimentar con mucha potencia al país que queremos para nosotros y las futuras generaciones, "marca registrada" de nuestro territorio.

Es hora entonces de superar nuestra adolescencia y atrevernos a ser más maduros, acorde a lo que nos corresponde ser: "las chilenas y chilenos de América". Es hora de reconocer nuestro verdadero rostro mestizo, fértil mezcla del nuevo y viejo mundo, causa principal de la educación y autoeducación que necesitamos para reencontrarnos con nuestra cultura real, aquella que crea y recrea al país que queremos y le da contenidos y sentido a nuestra existencia.

Bibliografía

Gardner, Howard. (1995) *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica.* Biblioteca Cognición y Desarrollo Humano / 29. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.

Informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD (2012). *Desarrollo humano en Chile / Nosotros los chilenos: un desafío cultural.* Primera edición. Santiago: Impresión Fyrma Gráfica.

L'Huiller Troncoso, Gastón; Patiño Sánchez, Verónica, compiladores. (2010) *Proyecto País Colegio de Ingenieros, Etapa III: 2010-2025.* Edición Especial, Santiago de Chile: Fundación Colegio de Ingenieros de Chile, Colegio de Ingenieros de Chile A.G.

Matthey Correa, Gabriel. (1999) "La gestión y administración cultural: un arma de doble filo". *Revista Musical Chilena*, vol. 53, nº 191, enero-junio. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Maturana R., Humberto. (1991) *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Santiago de Chile: Colección Hachette / Comunicación, CED. Ediciones Pedagógicas Chilenas, S. A.

LA IMPORTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA MÚSICA SACRA EN EL CHILE DECIMONÓNICO: EL CASO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO[1]

Alejandro Vera A.
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El presente trabajo documenta y estudia algunas colecciones de procedencia extranjera que en la actualidad integran el fondo de música de la Catedral de Santiago de Chile. Mediante el trabajo documental y el análisis caligráfico (comparación de copistas), se demuestra que algunas fuentes conservadas llegaron desde Lima, París, Madrid y Roma en distintos momentos del siglo XIX. Con ello se pretende incrementar nuestro conocimiento sobre la historia, composición y significado del fondo, así como sobre los procesos de importación y recepción de la música sacra en la época.

Palabras clave: música, siglo XIX, catedral, Santiago, importación, recepción.

Abstract

This paper documents and discusses some collections of foreign origin who currently make up the music archive of Santiago Cathedral (Chile). Through documentary and handwriting analysis (comparison of copyists) it shows that some surviving sources came from Lima, Paris, Madrid and Rome at different times of the nineteenth century. The aim is to increase our knowledge of the history, composition and meaning of this music corpus, as well as about import and reception processes of sacred music at the time.

Key words: music, nineteenth century, cathedral, Santiago, import, reception

[1] Este trabajo es resultado de los proyectos VRI-CCA 2012-40, "El fondo de música de la Catedral de Santiago: estudio y catálogo crítico de manuscritos", Pontificia Universidad Católica de Chile, y Fondecyt nº 1100650, "Música en la Catedral de Santiago (siglos XVI a XIX)", ambos dirigidos por el autor. Quisiera agradecer al personal del archivo catedralicio por las facilidades brindadas, así como al equipo que ha colaborado conmigo en la revisión del fondo de música, integrado por Laura Jordán, Francisca Meza y Rodrigo Solís.

1. Introducción

El fondo de música de la catedral de Santiago es sin duda uno de los más relevantes del país, especialmente desde el punto de vista histórico: aparte de contener una mayor cantidad de obras, éstas abarcan un periodo de tiempo que va aproximadamente de 1770 a 1940 y son en gran parte de producción local.

La importancia del fondo queda de manifiesto en el interés de numerosos especialistas, algunos figuras fundamentales en el campo de la investigación musical. El primero que elaboró un inventario fue Eugenio Pereira Salas, en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile*[2]. Sin embargo, nunca fue la intención del autor publicar un catálogo completo, por lo que se trata de una breve lista de las composiciones que pudo consultar, en la que indica solo el compositor, el título y, ocasionalmente, la fecha y el género.

Sigue, en orden cronológico, la lista que Robert Stevenson publicó tres décadas más tarde como parte de su catastro de fuentes musicales de la colonia hispanoamericana[3]. Si bien es más completa y ordenada que la de Pereira Salas, se trata igualmente de un inventario y no de un catálogo, por cuanto no hay un análisis detallado de las obras. A pesar de ello, este trabajo tiene la virtud –entre otras– de situar el fondo de música de la Catedral de Santiago en el marco continental.

Pocos años después apareció el catálogo de Claro Valdés[4], que representó un avance sustantivo en relación con los anteriores, pues dio cuenta de un número de obras mayor al que hasta ese momento se conocía. Tales obras quedaron distribuidas a lo largo de 470 carpetas que él mismo contribuyó a conformar. Además, Claro Valdés realizó una clasificación analítica, ordenándolas según género, carácter y festividad. Gracias a su trabajo, podemos afirmar que se trata del fondo musical de mayor antigüedad en el país y que sus obras cubren un periodo más extenso que otros, como el de la Recoleta Dominicana y el de la Iglesia de San Ignacio[5]. Adicionalmente, el catálogo de Claro permitió a Pereira Salas ampliar su listado ya citado de 1941 en su "Biobibliografía"[6].

[2] Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*, pp. 304-310.

[3] Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, pp. 330 y ss.

[4] Claro Valdés, Samuel. *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile.*

[5] Sobre estos no existe todavía un inventario publicado, pero pueden verse los estudios sobre la actividad musical de ambas instituciones de Rondón, Víctor. "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19"; y Vera, Alejandro. "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", pp. 5-36.

[6] Pereira Salas, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*, pp. 15-127.

Además de estos trabajos, existen otros que se han centrado en una parte acotada del repertorio. Corresponden a esta categoría la célebre "Antología" de Claro Valdés, que incluye un villancico anónimo, un magníficat de Ripa y una misa de Campderrós conservados en la catedral[7]; un artículo del propio Claro Valdés sobre la música catedralicia del siglo XIX, en el cual proporciona una buena base para contextualizar las obras de dicho periodo[8]; un artículo de Valeska Cabrera sobre la reutilización de algunas piezas de Campderrós durante dicho siglo[9], y la tesis de magíster de José Manuel Izquierdo sobre la historia y contexto del órgano *Flight & Son*, que además proporciona información nueva sobre los ejercicios de Lanza y Alzedo como maestros de capilla[10]. A éstos se agregan trabajos de mi autoría que han arrojado luz sobre los vínculos musicales entre la catedral y otros centros[11], así como sobre la recepción de un oficio de difuntos del compositor español Francisco Javier García Fajer[12], y dos textos de síntesis sobre la música religiosa en Chile, uno dedicado a la Colonia y otro al primer centenario de la República, que contienen nuevas perspectivas sobre la música catedralicia para ambos periodos[13].

Junto a ellos existe una tesis de magíster en la que se transcriben algunas obras de Campderrós, pero sin profundizar en ellas ni en su contexto[14], y un artículo de Guillermo Marchant, en que se comentan sucintamente veintiocho obras del fondo catedralicio[15]. Sin perjuicio de algunas ideas de interés (por ejemplo, que el fondo se hallaría ordenado por festividades), este último trabajo resulta algo superficial y repite afirmaciones erróneas de Pereira Salas y Claro Valdés (por ejemplo, que el franciscano Cristóbal

[7] Claro Valdés, Samuel. *Antología de la música colonial en América del Sur*, pp. 18-27, 158-164, 175-212.

[8] Claro Valdés, Samuel. "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", pp. 7-36.

[9] Cabrera, Valeska. "Persistencia de la Colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico", pp. 27-61.

[10] Izquierdo, José Manuel. *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago.*

[11] Vera, Alejandro. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)"; y "Transcending the walls of the churches. The circulation of music and musicians of religious institutions in colonial Santiago de Chile".

[12] Vera, Alejandro. "La proyección de García Fajer en el Virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la Catedral de Santiago de Chile".

[13] Vera, Alejandro. "La música en los espacios religiosos"; y Vera, Alejandro; Cabrera, Valeska. "De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república".

[14] Velásquez Cantín, Rebeca. *José de Campderrós, maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Chile en las postrimerías del siglo XVIII.*

[15] Marchant, Guillermo. "Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX".

de Ajuria fue maestro de capilla de la catedral, cuando en realidad lo fue del convento de su orden en Santiago)[16].

No obstante sus indudables aportes, la bibliografía citada[17] ha contribuido a conocer el fondo solo parcialmente. Esta afirmación no es del todo nueva, puesto que el propio Claro Valdés incluyó al final de su catálogo una lista de piezas "sin clasificar"[18], lo que demuestra que era consciente de no haber catalogado todas las obras que el fondo contenía. Sin embargo, la aparición, durante los últimos años, de un número considerable de nuevas fuentes musicales en las bibliotecas del cabildo y el órgano, ha hecho que el número de piezas no catalogadas por Claro se haya elevado dramáticamente. Un nuevo inventario, aún en curso[19], da cuenta de 1.400 carpetas con música, en circunstancias de que Claro Valdés catalogó solo 470. Por lo demás, su catálogo tampoco incluyó un estudio preliminar que diera cuenta, con alguna profundidad, del *corpus* a catalogar. De modo que no existe algún estudio publicado que ilumine la composición del fondo y su historia, es decir, las colecciones que lo integran, la forma en que fueron incorporándose al conjunto y lo que representaron en distintas épocas. Las fuentes aparecen entonces como individualidades que no se relacionan entre sí más allá de cuestiones obvias, como el hecho de compartir un compositor. Sin embargo, incluso esto último podría ser engañoso, pues dos ejemplares de una obra de un mismo autor pueden haber llegado en circunstancias y épocas muy diferentes, con lo cual su significado para la práctica musical catedralicia no sería el mismo (un ejemplo claro: no tiene las mismas implicancias un motete de Palestrina en un manuscrito americano cercano a 1600 que en un impreso europeo de comienzos del siglo XX).

Este desconocimiento puede también tener consecuencias al momento de catalogar, ya que es muy difícil que el catalogador pueda decidir correctamente si reintegrar o no una parte suelta a una carpeta determinada sin saber si las *fuentes* –no solo las obras– están vinculadas entre sí.

De modo que las tareas musicológicas pendientes en relación con el fondo son múltiples e incluyen, entre otras, 1) la realización de un catálogo que abarque el total de obras que contiene, y 2) un estudio que dé cuenta con mayor detalle de su composición, historia y significado.

[16] Véase al respecto Vera, Alejandro. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", pp. 21-22.

[17] Por razones de espacio, se ha excluido del análisis la discografía. Véase entre muchos otros Rosas, Fernando (Dir.): *Unctad III: Doscientos años de música en la Catedral de Santiago de Chile*; Rifo, Guillermo (Dir.), *Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)*; y Díaz, Rodrigo (dir.) y Les Carillons, *Música catedralicia y colonial en Chile*.

[18] Claro Valdés. *Catálogo* …, pp. 51-54.

[19] Efectuado en el marco del proyecto "El fondo de música…", ya citado.

El presente artículo pretende contribuir con la segunda de estas tareas, estudiando algunas de las colecciones que integran el fondo, su procedencia y, en lo posible, el impacto o efecto que tuvieron en la práctica local. A fin de acotar el material, me centraré en las fuentes manuscritas cuyo origen foráneo he podido documentar, dejando otras de creación local (las de Campderrós, por ejemplo) para un trabajo posterior. Esto nos permitirá conocer mejor tanto el *corpus* de música conservado en la Catedral de Santiago como, en términos más amplios, los procesos de importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico, tema hasta ahora muy poco explorado[20].

2. Obras procedentes de Lima

Hace algunos años, Juan Carlos Estenssoro llamó la atención sobre cuatro obras conservadas en el Archivo Arzobispal de Lima –y procedentes por tanto de su catedral– cuyos títulos concordaban con obras de la catedral de Santiago[21]. Unos años antes, Samuel Claro Valdés había hecho notar en su catálogo que un trisagio anónimo debía proceder de Lima, porque tenía el mismo tipo de carátula que algunas obras conservadas en el Archivo Arzobispal de dicha ciudad[22].

Una investigación reciente me permitió demostrar que ambos especialistas tenían razón: las obras señaladas por Estenssoro son, en efecto, las mismas y la carátula de la pieza indicada por Claro es idéntica a otras conservadas en dicho archivo[23]. Sin embargo, en ambos casos es posible ir más allá. En cuanto a las concordancias, he podido añadir cinco que no fueron señaladas por Estenssoro, la mayor parte de las cuales son villancicos de Navidad, aunque en algunos casos las copias santiaguinas lleven letras adicionales para otras advocaciones, como la Virgen y Santo Domingo. Los pocos autores identificados –García Fajer y Ripa– son españoles que estuvieron activos en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que denota la influencia musical que España seguía teniendo sobre las catedrales hispanoamericanas a fines del periodo colonial (apéndice 1).

[20] En el campo de la música secular, contamos con más información, que debemos fundamentalmente a Merino, Luis. "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830"; y, del mismo autor, "El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile".

[21] Estenssoro, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales 1680-1830. Lima y el repertorio de música de su catedral*, vol. 1, p. 84 y vol. 2, p. 215.

[22] Claro Valdés. *Catálogo* …, p. 13.

[23] Obras con dicha carátula se hallan en Archivo Arzobispal de Lima, Fondo de música, 2:1, 2:2, 4:1, 29:1, 36:1, 36:10, 36:12, 36:13, 36:14, 36:16, 36:23, 36:24 y 36:41.

En cuanto a la similitud de la carátula señalada por Claro, ésta se explica porque el copista es también el mismo. En efecto, las similitudes entre copistas han sido la vía principal a la hora de establecer nuevos vínculos entre los fondos musicales de Lima y Santiago. Dado que el análisis pormenorizado, con una comparación de rasgos caligráficos y sus correspondientes imágenes, se encuentra en un artículo que será publicado próximamente[24], en este apartado me limitaré a presentar los resultados de dicho análisis y otros aspectos puntuales que puedan contribuir a un mayor conocimiento del fondo que nos ocupa.

Como muestra el apéndice 2, son doce las obras de la Catedral de Santiago cuyos copistas se encuentran también en las partituras del Archivo Arzobispal de Lima. Para designarlos he utilizado arbitrariamente números romanos, indicando el orden en que fueron apareciendo durante la revisión efectuada en dicho archivo en julio de 2011. Puede verse que hay una mayor presencia de obras litúrgicas en lengua latina, como salmos y misas. Además, aunque vuelve a aparecer Ripa, figuran músicos que estuvieron activos en la capital virreinal: Melchor Tapia y Zegarra, Esteban Zapata (ambos músicos de la catedral) y el italiano Bartolomé Massa (cuya actividad se dio más bien en el ámbito teatral)[25]. Lo interesante es que, a diferencia de las concordancias de obras, estas correspondencias caligráficas no pueden ser casuales –es decir, no pueden más que implicar una vinculación directa entre ambas instituciones. Pero, ¿podemos considerarlas como una prueba concluyente de que la música en cuestión fue efectivamente enviada de Lima a Santiago? ¿Por qué no pudo ser al revés?

[24] Vera, Alejandro. "Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile".

[25] Sobre los dos primeros véase Sas, Andrés. *La música en la Catedral de Lima,* t. 2, *Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*, pp. 387-390, 447-448. Sobre Massa véase Estenssoro, Juan Carlos. "Massa, Bartolomé", p. 335.

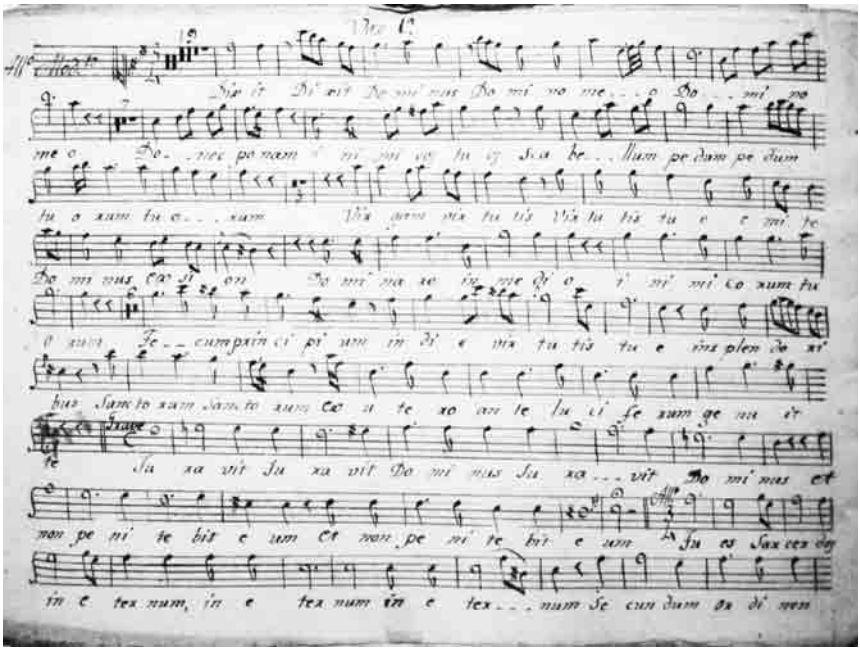



Figura 1: voz primera de un "Dixit Dominus" anónimo (ACS 103); mano del copista I de Lima (José Lobatón).

Contribuyen a despejar esta duda los casos de los copistas I y V. He podido identificar al primero como José Lobatón, cantor de la Catedral de Lima desde 1788 a 1823 (figura 1). En cuanto al segundo, y pese a que su inestabilidad caligráfica pudiera inducir a confusión, todo indica que se trata del mencionado Melchor Tapia y Zegarra, cantor y organista en Lima de 1775 a 1818 aproximadamente[26]. Tapia era también compositor y no es casualidad que en el salmo de vísperas que se le atribuye (ACS 12, en el apéndice 2) aparezca su mano.

Si bien no he conseguido identificar a los copistas II, III y IV, parece indudable que también estuvieron activos en Lima, pues su presencia allí es significativamente mayor que en Santiago. Por ejemplo, he encontrado diecinueve obras con la caligrafía del copista II en el Archivo Arzobispal de Lima, por solo una en la catedral santiaguina. Si a esto sumamos la documentada influencia limeña en otros ámbitos de la cultura musical[27],

[26] Véanse detalles en Vera, Alejandro. "Trazas y trazos…".

[27] Hay información en Vera, Alejandro. "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones 'periféricas' de la Colonia: el caso de Santiago de Chile"; Vera, Alejandro. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial"; Alruiz,

entonces los copistas VI y VII debieron también desempeñarse en la capital del Virreinato, aunque su representación en ambos archivos sea hoy equivalente.

Pero queda al menos una pregunta pendiente sobre estas fuentes y es cuándo fueron trasladadas de un lado a otro. Después de todo, el hecho de que se copiaran en torno a 1800 no implica que fuesen enviadas en ese momento. Tampoco podemos asegurar que todas hayan llegado a Santiago al mismo tiempo: esto pudo ocurrir gradualmente, durante un periodo prolongado, como fruto de un contacto permanente entre ambas catedrales. La presencia en algunas de estas obras del que he llamado copista II (signaturas 215, 217, 262 y una copia de 324 conservada en 74) permite precisar un poco el punto. Se trata de un copista claramente local, pues su mano figura en unas 140 obras del fondo de música de la Catedral de Santiago. Además, debió de estar activo hacia 1800, ya que copió algunas partes de obras de Campderrós, como el Trisagio a la Santísima Trinidad (ACS 4), y con seguridad lo estaba de 1814 a 1816, pues copió íntegramente un villancico (ACS 454; figura 2), cuya letra está dedicada a Manuel Osorio, quien gobernó el reino en esos años. Aún más, probablemente la "victoria" a la que alude el texto sea la que Osorio obtuvo en la Batalla de Rancagua, cuando recuperó el control de Chile para la corona española, en cuyo caso el villancico podría datarse a fines de 1814. De manera que las fuentes en cuestión llegaron con seguridad a Santiago durante las maestrías de capilla de José de Campderrós (1793-1811) y/o José Antonio González (1812-1840). De esta última proviene un recibo que el propio González otorgó el 31 de octubre de 1838, por el "importe de cuatro sinfonías que he comprado para el servicio de la capilla de dicha iglesia"[28], dato que, sumado a los anteriores, sugiere que la adquisición de obras nuevas durante su maestría no fue excepcional.

Constanza; Fahrenkrog, Laura. "Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile"; y para el ámbito privado Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico".

[28] Archivo Nacional Histórico (ANH), Contaduría Mayor, 1ª serie, vol. 1102, fol. 334.

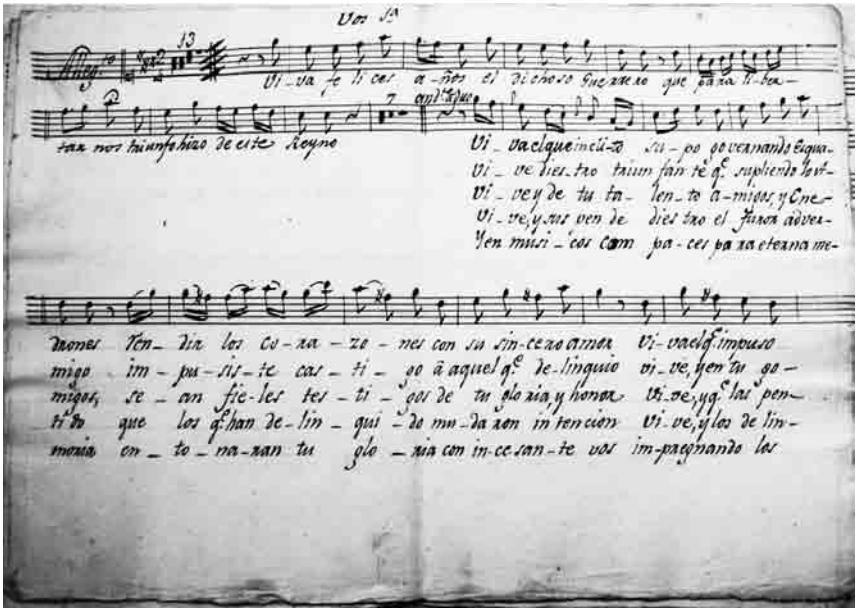



Figura 2: voz primera del villancico anónimo "Viva felices años" (ACS 454); mano del copista 2 de Santiago.

Si bien las siete concordancias de obra que no presentan correspondencias caligráficas (es decir, todas las del Apéndice 1, exceptuando los dos villancicos de Ripa) podrían haber llegado a Lima y Santiago de forma independiente, es muy probable que hayan seguido el mismo trayecto que las del Apéndice 2. Además de la omnipresente influencia musical limeña ya mencionada, Marchant hizo notar en alguna ocasión que la caligrafía del villancico *Mi padre me manda* (ACS 110), si bien era "antigua", no correspondía "con las conocidas hasta ahora" en la Catedral de Santiago, por lo cual debía tratarse "de algún aporte externo"[29]. El hecho de que el copista de esa obra sea también el copista principal en cuatro villancicos de Navidad, incluidos en el Apéndice 1 (ACS 76, 85, 250 y 309), hace probable que Marchant tuviese razón, aunque no he encontrado evidencia que permita asegurarlo. Sea o no así, tenemos un grupo de por lo menos doce y quizás diecinueve obras que fueron claramente enviadas a Santiago desde la capital del Virreinato.

[29] Marchant, "Acercándonos al repertorio…", p. 39.

3. Colecciones enviadas desde Francia y España en la década de 1850[30]

Si la procedencia limeña de las obras anteriores puede considerarse en su mayor parte probada, no he conseguido en cambio documentar las circunstancias precisas que explican su llegada a Santiago. Afortunadamente, en este punto he tenido mejor suerte con aquellas que fueron adquiridas con posterioridad.

Prácticamente desde su nombramiento en 1846, el maestro de capilla José Bernardo Alzedo intentó ampliar el archivo de música. Ya al año siguiente pidió al Cabildo la importación de "varias piezas de música, sinfonías, salmos, etc."; y el 4 de enero de 1850 solicitó "treinta pesos para encargar veinte sinfonías a Europa"[31]. Aunque no es posible afirmarlo con seguridad, parece poco probable que esta última petición fuese acogida por la autoridad. En ese preciso instante, el arzobispo Valdivieso estaba inmerso en una campaña para reformar la música de la Catedral con el fin de ajustarla más a lo que, según su perspectiva, debía ser la música religiosa[32]. Esto conllevó la supresión de una orquesta catedralicia estable (aunque siguiera contratándose para funciones específicas) y la adquisición en Londres de un nuevo órgano, marca *Flight & Son*, que debía sustituirla y significó una importantísima inversión en dinero. El instrumento fue instalado a comienzos de dicho año[33].

A partir de ese momento, la Catedral de Santiago intentaría adquirir música con acompañamiento de órgano. Quizás el primero en responder a esta demanda fue el organista inglés Henry Howell, contratado para encargarse de la ejecución del órgano *Flight*. Un tiempo después de llegar a Santiago, a fines de 1849, ofreció a la Catedral siete piezas de música y un libro de canto llano que traía. El 8 de enero del año siguiente el Cabildo decidió comprarlas, advirtiendo que:

[30] Una primera versión de esta sección fue presentada como ponencia en el VI Congreso Chileno de Musicología "Bicentenarios en América Latina", el 13 de enero de 2011 (Santiago, Sociedad Chilena de Musicología, Instituto de Música UC); y como apartado en Vera y Cabrera, "De la orquesta catedralicia al canto popular …". Esta versión amplía considerablemente los datos aportados allí.

[31] Claro Valdés, "Música catedralicia en Santiago…", p. 19.

[32] Sobre el proceso de reforma de la música sacra en Chile véase Cabrera, Valeska. "La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940". Una síntesis con perspectivas algo distintas puede verse en Vera y Cabrera, "De la orquesta catedralicia al canto popular …", pp. 740-754.

[33] Sobre la historia del instrumento véase Claro Valdés, "Música catedralicia en Santiago…", pp. 23-29; e Izquierdo, *El órgano Flight & Son…*

> "…antes de verificar el pago se ensaye alguna de las misas y se coteje el libro gregoriano con el que existe en esta Iglesia para ver si son o no iguales; y que para que todo tenga su efecto, el maestro de capilla y el sochantre de acuerdo con el organista inglés señalen día para que en el oficio público de la Iglesia se cante una de la misas [sic], y para que así mismo tenga efecto el cotejo mencionado"[34].

Por una referencia posterior, sabemos que las siete piezas eran las misas 1, 2, 3 y 7 de Haydn y las misas 1, 2 y 12 de Mozart[35]. Todas ellas se han conservado en el archivo catedralicio, firmadas por el propio Howell y fechadas de su mano en 1849. Pero no se trata de las versiones orquestales completas, sino de reducciones para órgano y coro realizadas por el editor Vincent Novello[36]. En cuanto al libro gregoriano mencionado, era una colección de himnos para el año litúrgico, también con acompañamiento de órgano realizado por Novello, que reapareció hace pocos años en el órgano grande de la catedral[37].

La contribución de Howell debió constituir un estímulo para la adquisición de piezas afines y, al poco tiempo, se dio inicio a uno de los encargos de música más interesantes del siglo XIX, sobre el que no existían noticias hasta la fecha, exceptuando breves alusiones por parte de Claro Valdés e Izquierdo[38]. Su estudio es posible gracias al reciente hallazgo de un extenso legajo[39] que lo documenta en detalle, e incluye otros datos muy interesantes sobre la práctica musical catedralicia, susceptibles de ser aprovechados en trabajos futuros.

El 25 de enero de 1850, tan solo veintiún días después de que solicitara la compra de veinte sinfonías, Alzedo hizo llegar a Valdivieso una nueva lista de música para comprar, esta vez con obras vocales, argumentando que eran "piezas de canto necesarias a la totalidad del completo servicio de la capilla de esta Santa Iglesia, según el nuevo orden que V. S. Illma. se pro-

[34] Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (AAS), Gobierno, vol. 413, sin foliar, oficio del 08-01-1850.

[35] AAS, *Gobierno*, legajo 28, expediente 49, fol. 2v.

[36] Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Fondo de música, carpetas 364, 367, 371, 372, 391, 429 y 726.

[37] Izquierdo, *El órgano Flight & Son…*, p. 146.

[38] El primero afirma que "A Madrid se encargaron copias de música por 9.189 reales ($487,5), bajo la dirección personal de Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla". Cita como fuente un breve documento del archivo catedralicio, titulado "Razón de la inversión 1849", "certificado de Hilarión Eslava, Madrid, 27-I-1852". Claro Valdés, "Música catedralicia en Santiago…", pp. 26-27. El segundo menciona "un encargo mayúsculo de partituras a Hilarión Eslava poco después de la compra del órgano", pero luego indica –erróneamente, como veremos– que esta música se encargó finalmente a Francia en lugar de España. Véase Izquierdo, *El órgano Flight & Son…*, pp. 113, 164.

[39] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49.

pone sistemar". Su contenido, detallado en el Apéndice 3, incluye salmos de vísperas, motetes (con otras piezas), himnos y misas, estas últimas con la advertencia de no adquirir las misas de Haydn y Mozart que ya habían sido compradas a Howell. Además, debía incluirse partituras "de dirección" para todas las piezas (exceptuando los himnos) y las partichelas de las voces principales y ripienos. El proyecto implicaba además la fabricación de una nueva colección de doce libros de canto llano para la catedral, pues Alzedo formula en la última parte de su carta algunas recomendaciones para la "construcción de los libros corales, cuya necesidad reclama la categoría y dignidad de nuestra Santa Iglesia, y cuya instrucción de cantidad, tamaño y cualidad de elementos a este propósito, es el segundo asunto que V. S. Illma. me manda a proponer…"[40].

Esto último es interesante porque da a entender que el encargo no era una iniciativa propia de Alzedo, sino una respuesta suya a una petición de Valdivieso. Por otro lado, no puede pasarse por alto el hecho de que el órgano y el canto llano aparezcan como personajes importantes en toda esta historia; tanto más cuanto la enseñanza sistemática del canto llano había sido instituida en el Seminario Conciliar de Santiago hacia 1845 y Alzedo se hallaba encargado de ella desde 1847; es decir, justo en los años en los que Valdivieso asumió la administración de la arquidiócesis como vicario capitular[41]. Esto demuestra, a mi juicio, que el "nuevo orden" que Valdivieso pretendía instaurar estaba estrechamente relacionado con el movimiento de reforma o restauración de la música sacra, que daría pie, más adelante, a manifiestos vaticanos como el famoso *Motu proprio* sobre la música sagrada de Pío X en 1903, y otros locales, como el "Edicto sobre la música i canto", del propio Valdivieso, en 1873, o la "Pastoral colectiva sobre la música i canto", de 1885. Dicho movimiento tenía justamente, como pilares, al órgano como acompañamiento ideal y al canto llano como música eclesiástica por definición, aceptando asimismo la polifonía renacentista o la música moderna inspirada en su estilo[42]. Así, y a pesar de que se haya afirmado lo contrario[43], creo que existe una evidente relación y continuidad entre estos primeros intentos reformadores de Valdivieso y aquellos que tendrían lugar en la Iglesia Católica chilena en torno a 1900.

Volviendo al encargo de música, éste parece haber quedado en *statu quo* hasta el 16 de julio de 1850, cuando el arzobispo informó al Cabildo que el maestro de capilla había encargado a Europa "un surtido completo de música con acompañamiento de órgano y una partida de vitelas para

[40] Ibíd., fols. 2-3.

[41] Sargent, Denise. "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", pp. 7-8.

[42] Cf. Cabrera, "La reforma de la música sacra…" y Vera y Cabrera, "De la orquesta catedralicia al canto popular…", pp. 740-754.

[43] Izquierdo, *El órgano Flight & Son…*, pp. 158-159.

libros de coro", agregando que: "Si algo se ha de hacer sobre esto, conviene no retardarlo, ya porque es mejor no tener fondos a tanta distancia; ya porque si se posterga más tiempo el encargo no alcanza a venir para la Semana Santa del año venidero". El Cabildo aprobó la iniciativa, con la prevención de que el gasto fuese moderado y la sugerencia de que se encargasen la música y los elementos para fabricar los libros de coro a España o Italia[44].

Alzedo no estaba totalmente de acuerdo, pues el 22 de julio recomendó a la autoridad adquirir la música en España, donde tenía "más analogía con el gusto formado entre nosotros", pero los materiales para la elaboración de los libros de coro en París, "donde estas manufacturas son más pulidas y exactas". Esta recomendación fue acogida y Valdivieso envió al día siguiente dos cartas, dirigidas una a Francisco Javier Rosales, representante de Chile en Francia, y otra a José María Sessé, su homólogo en España, manifestándoles que la llegada del órgano *Flight* hacía necesario adquirir "música con acompañamiento de órgano para sustituir a la que había con solo acompañamiento de orquesta, que era lo único que antes se usaba". Dos notas adjuntas contenían una descripción de los materiales para los doce libros de coro y el listado de obras escrito por Alzedo en enero. La petición inicial consistía en que Rosales comprase 800 vitelas y otros materiales para los primeros; pero en cuanto a la música concertada[45], solo debía adquirir algunas piezas (nueve lamentaciones y un miserere) para ser ejecutadas en la Semana Santa de 1851; el resto debía comprarlo Sessé en España[46].

Antes de ver el sorprendente resultado de estas gestiones, digamos que el apremio de Valdivieso por contar lo antes posible con el repertorio de Semana Santa muestra la importancia que dicha festividad adquirió en el siglo XIX, algo confirmado por documentos posteriores, que dan cuenta del dinero invertido en agregar cantores a la capilla de música[47]. Podemos

[44] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 4 y 5.

[45] Utilizó el término para distinguirla tanto del canto llano como de la polifonía al estilo renacentista.

[46] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 6-10.

[47] Entre otros, véase AAS, *Gobierno, Oficios del prelado*, vol. 10, p. 162: "…para reemplazar a los varios cantores que en ciertas funciones, como el Aniversario de Setiembre, Procesión de Corpus, y sobre todo en la Semana Santa se hace preciso contratar extraordinariamente, cuyo gasto puede ascender a más de 200$, según el número y calidad de cantores". El testimonio es de fines de 1870 o comienzos de 1871. Véase también AAS, *Gobierno, Oficios del prelado*, vol. 14, p. 74, a 8 de abril de 1881: "El Maestro de Capilla Don Tulio Eduardo Hempel pregunta si puede contar con los ciento cincuenta pesos que en años anteriores se han invertido en mejorar el canto de la Semana Santa, a fin de proceder a contratar los cantores. Si VV. SS. no encuentran para ello inconveniente, se autorizará este gasto, que hasta hora se ha considerado necesario".

interpretar esto como un reflejo del tipo de religiosidad en boga en la época, caracterizada por el recogimiento y la interioridad antes que por la exaltación de las pasiones tan típica de la colonia. En otras palabras, la Semana Santa se acercaba más que las fiestas de regocijo al ideal de la "piedad romántica", muy distinta a la "piedad barroca"[48].

Pero, ¿qué ocurrió con los emisarios a quienes Valdivieso había confiado una misión tan delicada? Por alguna extraña razón, las instrucciones no fueron comprendidas por Rosales, quien se apresuró a comisionar al destacado editor musical Antonio Pacini[49]. Este último le vendió, en 772 francos, la mayoría de las obras indicadas por Alzedo, agregando otras de su cosecha. Así, el 13 de octubre de 1850 Rosales envió a Valdivieso una lista con diferentes misas, salmos, himnos y motetes que le remitiría próximamente. Algunos de los compositores más representados eran Franz Bühler, Alexandre Choron, Louis Lambillotte, Sigismund Neukomm y Georg Joseph Vogler[50]. No parece casual que al menos tres de ellos –Choron, Lambillotte y Vogler– estuviesen involucrados en la restauración del canto llano y la recuperación de la música renacentista y barroca. Se ha dicho incluso que los escritos de Vogler "sobre la restauración de la música sacra prefiguraron el movimiento ceciliano"[51].

El 23 de diciembre, Valdivieso agradeció a Rosales sus gestiones, haciéndole notar que había excedido lo solicitado. Le pidió, sin embargo, agregar unos invitatorios y lecciones del oficio de difuntos que faltaban y, lógicamente, suspender el encargo a España. Pero, si la sorpresa del arzobispo debió ser mayúscula al ver todo lo que Rosales había comprado, mayor aun debió ser al enterarse de que Sessé se encontraba ya gestionando la compra de la música con un sujeto experto y de su confianza. Este último había mandado preguntar "si es compositor (como debe serlo) el Maestro de Capilla, y de qué voces consta ésta, expresando el número de individuos de cada voz"; y "si hay copiantes que puedan sacar de las partituras las partes separadas de instrumentos y voces; en cuyo caso se cree inútil el excesivo gasto que produciría el remitirlas…"[52].

Increíblemente, Valdivieso no solo no canceló el encargo sino que pidió a Sessé enviar todas las piezas que había pensado adquirir "o las que mejor

[48] Véase Serrano, Sol. "La privatización del culto y la piedad católicas", pp. 139-155.

[49] Sobre este compositor napolitano, quien era además uno de los editores de música más reputados de París, véase su entrada en *Grove Music Online*.

[50] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 13-13v. Más adelante (fol. 17), el 13 de noviembre de 1850, Rosales escribe al arzobispo diciendo que envió la música el 29 de octubre.

[51] Véanse las entradas sobre estos compositores en *Grove Music Online*. Lambillotte es el único que no tiene entrada propia, pero su papel como investigador del canto llano se menciona en las entradas "Jesuits" y "Plainchant, 11: Restoration and reform in the 19th century. (i) Early reform".

[52] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 14-15v.

puedan proporcionarse", en carta de 21 de febrero de 1851. Adjuntaba la lista remitida por Rosales para que, en lo posible, no se compraran piezas repetidas; pero incluso si las había entre las que Sessé ya había comprado, debía enviarlas de todas formas, ya que no serían "del todo perdidas"[53].

La única explicación para ello parece ser que el envío de Rosales ya había llegado a Santiago y ni Valdivieso ni Alzedo estaban del todo conformes con él. De otro modo, un nuevo y costoso envío hubiese sido prescindible. Una serie de documentos posteriores parece confirmarlo. Al día siguiente de haber escrito a Sessé, Valdivieso informó haber recibido la música enviada por Rosales y comisionó a Alzedo y al sochantre, José Miguel Mendoza, para que hiciesen un inventario, verificando que viniesen todas las piezas prometidas. Ambos músicos enviaron dicho inventario el 14 de marzo de 1851, indicando en su interior las piezas que consideraban "inútiles" para la catedral (Apéndice 4). Una sabrosa carta de Alzedo adjunta al inventario nos entrega mayores detalles sobre los problemas que veía en esta colección:

> "El Señor Rosales, como naturalmente debe creerse, al recibir la nota de V. S. Illma., deseoso de llenar la diligencia del modo más exacto, la encargó al profesor de su confianza que acaso era a la vez editor; o mercader de música; y éste, hallando un campo bien dispuesto para emplear sus inutilidades, a merced de la distancia, y siguiendo aquel proverbio que se ha hecho usual en Europa, para América cualquier cosa es buena, insertó una gran parte de piezas no existentes en la lista de petición: otras que bajo los títulos pedidos ocultan su inutilidad. ¿Quién pidió, ni de qué le sirven a nuestra Iglesia los motetes a Sn. Denis, Sta. Teresa, Sn. Luis Gonzaga, Sta. Cecilia y Sn. Juan Bautista? ¿De qué el cuaderno que trae el título de Misa a la Santísima Trinidad, no siendo sino una colección de versetos?[54] De qué el volumen de Choron para la Semana Santa, con solamente cuatro voces, sin acompañamiento por lo menos de Órgano, siendo éste el principal objeto de la demanda? ¿De qué la Misa Réquiem de Neukomm a una sola voz, en que las demás cantan alternativamente al unísono? Los salmos de Vogler, en cuya colección se insertan varios no pedidos, como el *De profundis*, *In convertendo* y otros, son igualmente inútiles cantando las voces al unísono; y los de Buhler, que parecen más razonados, solo los juzgo buenos por su tamaño, e insipidez, para la Iglesia de un pequeño pueblo, y no para la categoría de una Metropolitana como la nuestra: ¿faltaban en todo París las partes de orquesta, o al menos las voces separadas de la Misa de Mercadante y otras que únicamente vienen en partituras para el órgano, principalmente de la de Réquiem de Mozart?
> Entre tanto, queda un vacío de elementos de imprescindible necesidad: tales son, Himnos de vísperas para las festividades de costumbre en nuestra Santa

[53] *Ibíd.*, fols. 20-20v.

[54] A pesar de ello, esta colección no aparece indicada como "inútil" en el inventario realizado por Alzedo y Mendoza.

> Iglesia; y con más precisión dos invitatorios de difuntos y los cinco responsos para los funerales de mayor solemnidad, necesidades que llenará y elaborará el suscrito, como otras muchas piezas que existen en el archivo de la Capilla"[55].

Como vemos, Alzedo consideraba inservibles algunos motetes con advocaciones que no eran propias de la catedral; las obras *a capella*, sin acompañamiento alguno; y las piezas de música concertada en las que el coro cantaba al unísono. Sin duda, todas ellas eran prácticas comunes en París, pero no en Santiago de Chile –no, al menos, en su catedral.

En cuanto a la ausencia de algunos himnos de vísperas y música de difuntos, puede deberse a que reflejan tradiciones litúrgico-musicales diferentes: la importancia de la música en el oficio de vísperas era un rasgo típicamente hispano[56], por lo que la ausencia de algunos himnos denota la dificultad para encontrarlos en París. Lo mismo ocurre con los invitatorios y las lecciones de difuntos, como confirma una carta de Pacini, que traduzco del francés, en la cual se justifica ante Rosales por no haberlos enviado:

> "En ningún catálogo de música sacra he encontrado los invitatorios, ni lecciones, ni nocturnos que se cantan antes de las misas de muertos. Pregunté al organista de la Magdalena, y al de San Eustaquio; me respondieron que eso podía encontrarse en el breviario, pero que nadie los había puesto en música…"[57].

Como vemos, los textos del oficio que se ponían en música variaban notablemente de Chile a París, lo que confirma la idea previa que tenía Alzedo de que la música española era más cercana a la de Chile, especialmente en cuanto a sus usos.

Sin embargo, la música enviada desde España también iba a presentar problemas importantes. El 14 de junio de 1852 Sessé comunicó a Valdivieso que el envío estaba próximo a concretarse e hizo llegar una cuenta de lo que había gastado en el mismo. Junto a ella venía una copia de la lista de obras sugerida por Alzedo, pero con notas de Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla de Madrid, que cumplía para Sessé una función análoga a la que Pacini desempeñaba para Rosales[58]. Las notas de Eslava son de extremo interés, porque ponen en evidencia las discrepancias entre la práctica musical madrileña y santiaguina, a pesar de su mayor afinidad desde el punto de vista litúrgico. Primero, algunos salmos de vísperas (*Confitebor tibi Domine*, *Laudate Pueri Dominum*, *Credidi Propter*, *Beati omnes* y *Nisi Dominus*) y motetes (a San Pedro, Santiago, Navidad, Santísima Trinidad y Pascua de

[55] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 27-27v.

[56] Cf. Marín López, Javier. "Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México", pp. 61-63.

[57] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fols. 31-31v.

[58] *Ibid.*, fols. 52-53v.

resurrección) no se habían enviado por no cantarse "a música en la Capilla Real"; es decir, no se interpretaban en estilo concertado o moderno. Segundo, los himnos "Pange Lingua gloriosi", "Decora lux aeternitatis" y "Defensor alme hispanie" solo se cantaban allí en el estilo polifónico renacentista (en "género de facistol", dice Eslava y no "a toda orquesta"), por lo cual tampoco se habían mandado. Tercero, las obras de Semana Santa no tenían parte para órgano porque en la capilla no se podía tocar dicho instrumento durante esta festividad. Y cuarto, en España no se acostumbraba imprimir las obras con una reducción para órgano, como se hacía en Francia; de manera que muchas piezas venían sin órgano o traían una parte específica para él como un instrumento más, que en modo alguno podía sustituir al acompañamiento orquestal. Para Eslava, sin embargo, era "muy fácil que el Maestro de Capilla u organista de la catedral haga la reducción en el caso de que quiera cantarlas sin orquesta".

Si Alzedo había encargado incluso las partichelas para ahorrarse el tiempo y trabajo de copiarlas en Santiago, podemos imaginar que la idea de tener que realizar él mismo la reducción de cada obra no le habrá caído en gracia. Así, cuando en marzo de 1853 llegaron a Santiago los tres cajones enviados por Sessé[59], con 38 obras musicales de compositores como Francisco Andreví, José de Nebra (figura 3), Mariano Rodríguez de Ledesma y el propio Eslava (Apéndice 5)[60], Alzedo y Valdivieso debieron sentir cierta decepción.

[59] El 21 de marzo de 1853 se firma un documento de pago a José Ignacio Larraín por 39 pesos 1 ½ reales gastados por él en "el desembarque, póliza, gastos despacho, viajes a bordo y flete de tres cajones conducidos por la fragata española Chile, en que se contenía la música encargada a Europa por la antedicha Iglesia Metropolitana". Ibíd., fol. 62.

[60] De ellos, solo Eslava parece haber tenido alguna vinculación con el movimiento restaurador de la música sacra, entre otras cosas por haber publicado la *Lira sacro-hispana*, una antología de música religiosa española desde el Renacimiento en adelante. Además, escribió una *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid, 1860). Véase su entrada en *Grove Music Online*.

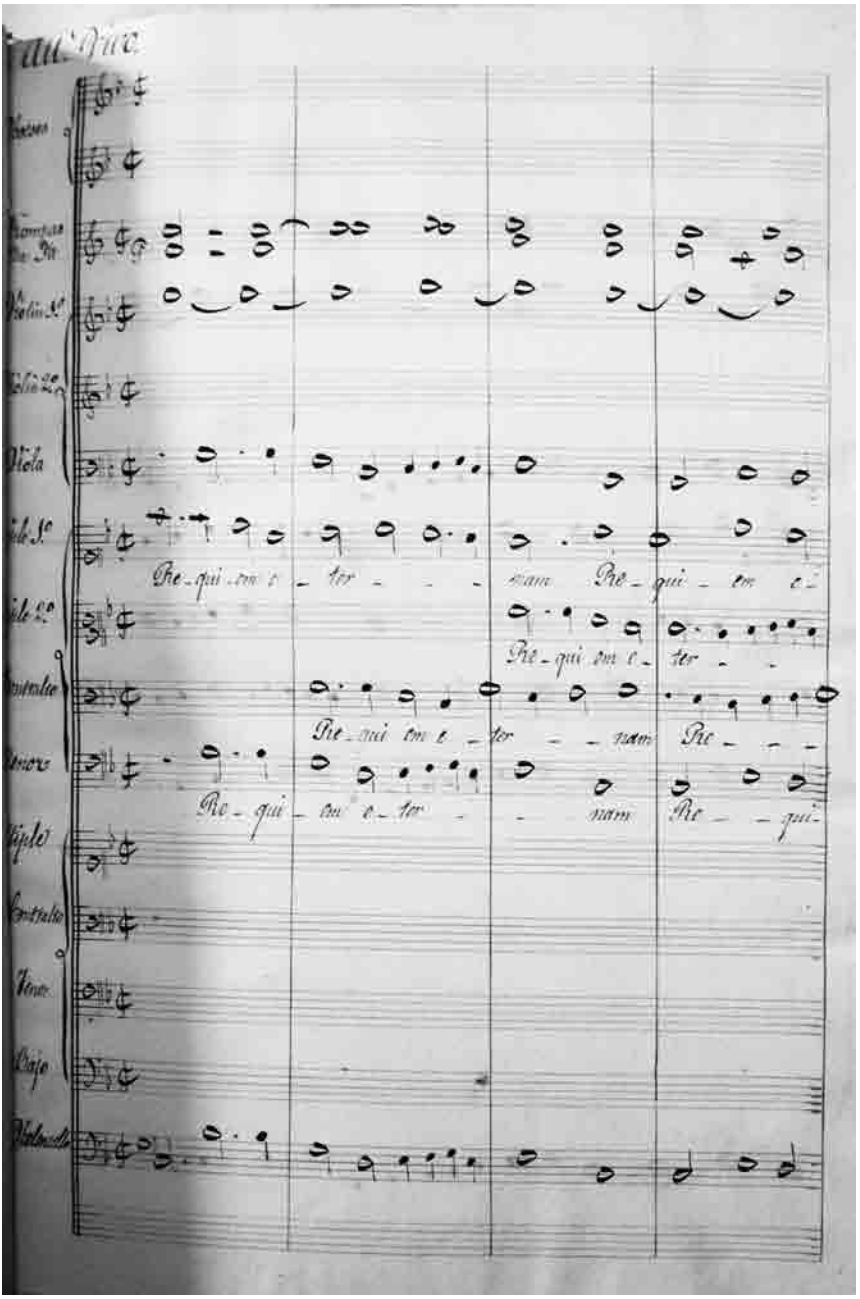



Figura 3: Réquiem de José de Nebra, enviado desde Madrid por Eslava en 1853 (ACS 390)

Esta idea se ve reforzada por el hecho de que estas obras fueron incluidas en el inventario de la música catedralicia de 1882, realizado por el maestro de capilla Manuel Arrieta, dentro de una sección titulada "Música muy buena que no se ha ejecutado aquí por falta de elementos"[61]. Si bien esta afirmación, realizada a fines del siglo XIX, no nos autoriza a descartar que estas piezas puedan haberse cantado en las décadas anteriores, parece ser que no tuvieron el efecto esperado por Valdivieso, o al menos que éste no fue duradero en el tiempo. El autor de este trabajo pudo constatar personalmente que varias de estas obras estaban arrumbadas en la biblioteca ubicada en el segundo piso del antiguo Palacio Arzobispal, adjunto a la catedral, hasta el año 2010, cuando fueron integradas al archivo con las demás piezas para catalogarlas conjuntamente. Si no se hallaban junto a las obras que formaban la colección de música ya catalogada por Claro Valdés, ni tampoco entre las encontradas recientemente en el órgano grande, podemos inferir que no llegaron a formar parte del archivo de música propiamente tal; es decir, no eran las piezas que los sucesivos maestros de capilla u organistas tenían a mano para usarlas en las diferentes ceremonias. Esto explicaría también que Claro Valdés incluyera solo 29 de ellas en un apéndice final de obras "sin clasificar"[62]: al estar en una ubicación distinta, debió percatarse tardíamente de su existencia y no tuvo el tiempo para catalogarlas. A esta falta de uso debió contribuir su estructura, predominantemente "a grande orquesta", que las hacía poco apropiadas para una capilla en la que se había impuesto paulatinamente el órgano como único instrumento acompañante.

La suerte de las obras enviadas desde París fue diferente. Aunque algunas aparecen en el inventario de 1882 como parte de una sección de "Partituras o cuadernos de canto sin uso", las restantes se hallan integradas sin distinción entre las obras musicales disponibles para la capilla, en algún caso con la indicación "en mal estado", que sugiere un uso frecuente. Esto último se ve confirmado por otra anotación:

> "… muchas de las misas hasta aquí mencionadas están muy rotas, deterioradas y escritas en papel de algodón; y son las únicas que se han cantado en años anteriores, exceptuando las a cuatro voces, que no se han podido ejecutar por estar puestas en tono muy alto[63]".

[61] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº 49, fols. 154-155. La única obra que no corresponde al envío realizado por Sessé es la Misa n° 4 de Dietsch. Además, no se mencionan en dicho inventario un "Motete a 3 a Nuestra Señora" y un "Responsorio a 4 y 8 a la Virgen Santísima"; pero la razón parece ser que estaban dentro de los "Cuatro motetes al Santísimo Sacramento" (ACS 946), que sí fueron listados por Arrieta (más detalles en el Apéndice 5).

[62] Claro Valdés, *Catálogo…*, pp. 51-54.

[63] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fol. 151v.

Por un lado, esto podría relacionarse con la poderosa influencia cultural francesa en la segunda mitad del siglo XIX[64], pero, por otro, resulta evidente que se debió también a que estas piezas se hallaban más en sintonía con los preceptos del movimiento de restauración de la música sacra. La casi omnipresencia de reducciones para órgano, el canto a capela y otros rasgos que fueron en su momento criticados por Alzedo, iban a ser a la larga fundamentales para dicho movimiento. Conviene recordar que, de los compositores presentes en el envío realizado por Rosales, al menos Choron, Lambillotte y Vogler tuvieron, por distintas razones, una vinculación estrecha con los intentos por restaurar la música sacra. El primero de ellos editó la música de compositores como Josquin, Palestrina y Carissimi, escribió ensayos sobre canto llano y música de iglesia, y fundó la *Institution Royale de Musique Clasique et Religieuse*, cuyos conciertos incluían obras renacentistas ejecutadas a capella y oratorios barrocos[65].

Pero si lo visto hasta aquí dice mucho sobre las vicisitudes que vivió la música concertada en su trayecto desde Europa y el efecto que tuvo en la Catedral de Santiago, cabe preguntarse qué ocurrió con la colección de libros de canto llano que se pretendía fabricar.

Gracias a la nota adjunta a la carta ya citada que Valdivieso dirigió a Rosales el 23 de julio de 1850, sabemos que las 800 vitelas iban a distribuirse en doce libros con tapas de piel curtida y broches de "fino metal amarillo"[66].

En su respuesta del 13 de octubre, Rosales informó que no había querido comprar las vitelas porque no sabía si debían ir pautadas y porque los precios le habían parecido muy altos. Sin embargo, adjuntó tres trozos de muestra con el precio correspondiente a cada uno[67]. En vista de ello, Valdivieso decidió que era mejor elaborar un libro de prueba en París para ver cómo quedaba y decidir entonces si se compraban los materiales para fabricar la colección en Chile o bien ésta se realizaba íntegramente en Francia; para ello, se comprometió a enviarle "los dichos testo y música, que se deben incluir en el libro, las dimensiones de éste, la vitela de las [sic] muestras que se ha de tomar con diseños de tamaño de las notas y letras, colores, adornos, etc."[68]. El 22 de febrero del año siguiente, el arzobispo informaba haber enviado a Rosales "un tubo de lata que contiene la música y diseños para la formación en ésa del libro coral que debe servir de modelo a fin de resolver si todos han de trabajarse allí o deben hacerse

[64] Sobre la importación de objetos de devoción religiosa desde Francia véase Serrano, "La privatización del culto…", p. 149.

[65] Véase Hutchings, Arthur; Audéon, Hervé, "Choron, Alexandre".

[66] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, nº. 49, fol. 7.

[67] *Ibid.*, fols. 13-13v.

[68] *Ibid.*, fols. 14-14v (carta de Valdivieso a Rosales enviada el 23-12-1850).

nuevamente venir las vitelas y tapas para formarlos aquí". Luego, realiza una detallada descripción del libro de coro, que debía incluir las vísperas y la misa de las tres festividades dedicadas a la Virgen que se celebraban solemnemente en la catedral: Asunción, Inmaculada Concepción y Anunciación (véase su transcripción íntegra en el Apéndice 6). Más o menos de esta misma época deben ser dos notas sin fecha que contienen instrucciones similares para la elaboración de dichos libros y seguramente sirvieron de base para que Valdivieso elaborara su descripción; aunque no están firmadas, podemos atribuirlas conjeturalmente al sochantre José Miguel Mendoza, pues figuran junto al inventario de música ya citado, que él y Alzedo elaboraron el 14 de marzo de 1851[69].

Rosales recibió el "tubo de lata" con las muestras en agosto de 1851 y se apresuró a encargar a Pacini la elaboración del libro de coro. Éste contestó una semana más tarde que, después de muchos problemas, había encontrado un artista apropiado no solo para realizar el libro, sino para convertirlo en una verdadera obra de arte. Rosales estimó que un trabajo como ése sería excesivamente caro y así lo comunicó a Valdivieso el 13 de septiembre de 1851. Envió también una muestra de otro libro elaborado por el mismo artista con el fin de que pudiera decidir con propiedad. Esta muestra debió entusiasmar al arzobispo, quien respondió dos meses después que había decidido que el libro se hiciese en París aunque costase 400 pesos, pero que debían respetarse íntegramente las características indicadas al inicio –entre otras, broches de bronce y no de plata, "porque temo que este metal excite la codicia y por robarlo sufra el libro. Esta razón valdrá para V. que conoce el descuido de nuestras gentes..."[70].

Se conserva entre los documentos revisados el acuerdo pactado con "Raimbault" –el artista en cuestión– el 8 de marzo de 1852 para la fabricación del libro. El compromiso consistía en producir un "oficio de la Santa Virgen ilustrado" en un plazo de seis meses. En una estimación posterior, Rosales advirtió a Valdivieso que el libro no costaría menos de 1.500 francos y solo tendría 35 fojas de pergamino escritas por ambas caras. Pero, al parecer, el arzobispo ya no podía contener su entusiasmo y respondió que probablemente ni siquiera esperaran a ver terminado el libro para encargar los demás[71].

Sin embargo, todo pareció volver a fojas cero con la sorprendente carta que Rosales le envió el 14 de agosto de 1852:

[69] *Ibid.*, fols. 29-30.
[70] *Ibid.*, fols. 37-43.
[71] *Ibid.*, fols. 48-51.

"Illmo. Señor:
No me fue posible contestar en el correo su grata de 29 de mayo, y ahora ocupo con gran sentimiento a decirle que todo cuanto se había hecho acerca del libro coral ha sido trabajo perdido, y a más sacrificio de dinero. Principiaré por el artista que debía hacerlo, el cual es un solemne bribón. No solo ha demorado la ejecución de la obra con mil pretextos, sino que él fue culpa de que hubiésemos comprado el pergamino, que después se ha visto no podía servir para recibir caracteres pintados sin encogerse, y que por descontado no admitía el que se escribiese por el reverso. Preciso fue pues vender de nuevo el pergamino, y como verá VS. por las dos cartas adjuntas de Pacini, lo que costó f. 140 ha producido solo 66 f.
Llamó al día siguiente a mi casa el artista Raimbolt [sic] para arreglar un nuevo contrato en papel Bristol, pero quería disminuir considerablemente el tamaño del papel lo cual habría aumentado la cantidad de fojas, y pretendía que cada foja se le pagase al mismo precio que las otras grandes en pergamino, y otras varias impertinencias. No me quedó más recurso, sino recoger los originales que vinieron de Chile, quedarme con una de las imágenes que ya había pintado en pergamino, y despedirlo…"[72].

Pero la esperanza renació cuando Rosales encontró un sustituto en la persona del "director de la asociación de *Ecrivains-Copistes-Redacteurs-Desinateurs Authographiens*", quien, luego de algunas discrepancias, aceptó realizar la obra en las mismas condiciones pactadas con Raimbault y tomando como modelos la foja y la Virgen que éste había realizado[73]. Valdivieso aprobó el cambio y el 28 de octubre de 1853 Rosales le informaba que el libro de coro había sido finalmente enviado en el "Buque Mariscal, del Havre", no sin antes advertir que a su juicio la obra estaba "perfectamente ejecutada, pero por demasiado debajo, la creo inoperante para el servicio diario de la Iglesia". Su importe final había sido de 1.856.95 francos[74].

El 29 de mayo de 1854, luego de concluir la visita a la arquidiócesis, Valdivieso informaba por fin a Rosales haber recibido el libro de coro, venido en el Marechal de Tureane [sic, por Turenne]. En la carta manifiesta su conformidad con el trabajo realizado y anticipa que consultará con el Cabildo la posibilidad de encargar nuevos libros:

"Éste es verdaderamente de gran lucimiento; que como solo debe usarse en tres festividades del año no tiene que emplearse en el servicio diario. Lo he reenviado ya al Cabildo y no sé si los SS. Canónigos quieren que se continúe trabajando la colección de las [entre líneas la palabra que viene] otras principales festividades o si adoptamos algún otro temperamento[75]".

[72] *Ibid.*, fol. 58.
[73] *Ibid.*, fols. 60-61.
[74] *Ibid.*, fol. 64.
[75] *Ibid.*, fol. 65.

Con posterioridad, el libro parece haberse incluido en el inventario de los "libros cantorales de la sochantría" realizado en 1882, en el que se apunta un "Cantoral del Oficio de la Asunción de la Santísima Virgen", descrito como "un volumen, folio [es decir, de gran formato], encuadernación de lujo, con caracteres y grabados bellísimos, en magnífico papel y enteramente nuevo"[76]. El hecho de que se le describa como nuevo pareciera contradecir la hipótesis de que se trate del libro encargado por Valdivieso en 1850; sin embargo, creo que la expresión "nuevo" puede hacer referencia más a su estado de conservación, seguramente óptimo, que a la época de su fabricación. En ese caso, la expresión podría denotar un escaso uso por parte de la catedral, lo que coincidiría con lo dicho por Valdivieso a Rosales en su última carta, en cuanto a que el libro se usaría solo en "tres festividades del año" y no en el servicio diario.

Sea o no así, el libro de coro se ha conservado en la biblioteca del Cabildo y ha sido recientemente incorporado a la colección de música para su catalogación[77]. Contiene, en efecto, los oficios de la Asunción (incompleto por faltar las trece primeras páginas), la Anunciación y la Inmaculada (figura 4).

[76] *Ibid.*, fol. 159.
[77] ACS, Fondo de Música, 1267.

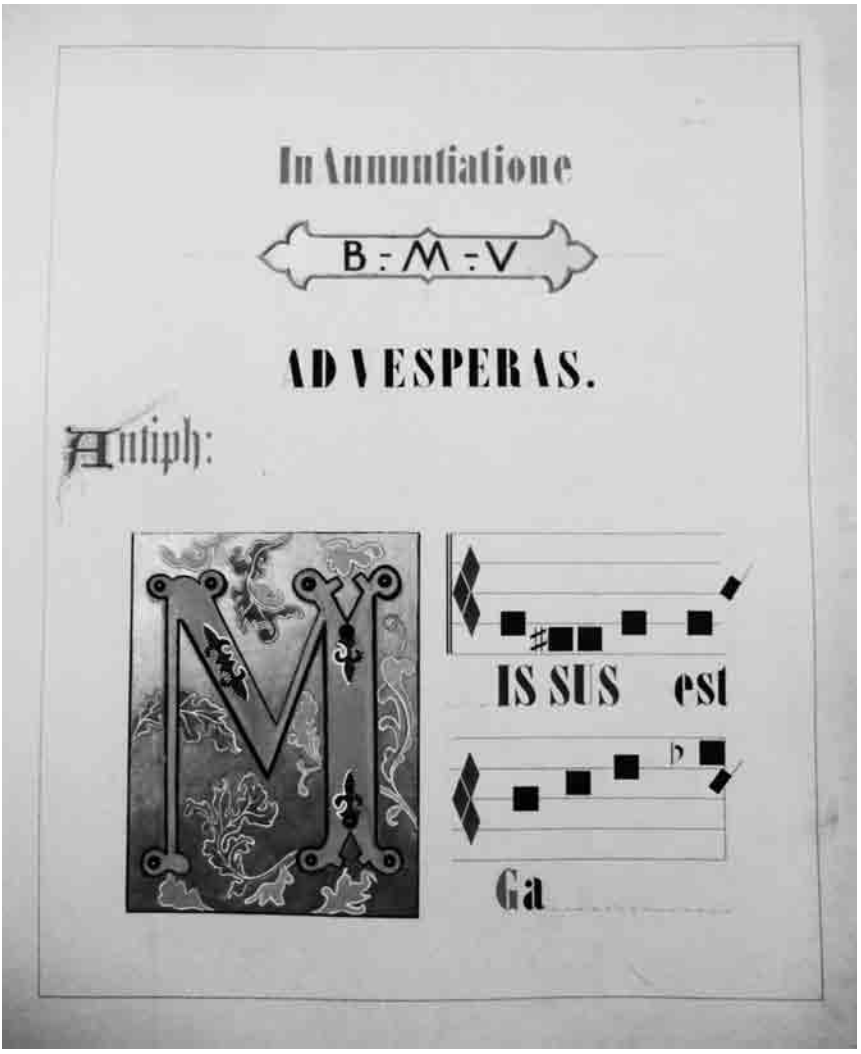



Figura 4: libro de coro enviado desde París en 1854; contiene las vísperas y la misa para las fiestas de la Asunción, la Anunciación y la Inmaculada Concepción (ACS 1267).

Aunque en su estado actual el libro llega solo hasta la p. 68, las páginas faltantes no deben ser muchas si consideramos que el tamaño del libro se había estimado en "35 fojas de pergamino escritas por ambas caras", equivalentes a 70 páginas. Además, solo faltan algunas secciones del propio de la misa de la Inmaculada. Si bien el libro presenta la estructura y música solicitadas, así como los broches de bronce en lugar de plata, varias de las

especificaciones que Valdivieso hizo en su carta del 22 de febrero de 1851 (Apéndice 6) no fueron respetadas. Brevemente: se escribió la palabra "antífona" al inicio de cada una, cuando solo se trataba de una indicación para orientar al copista del libro; no se utilizó la abreviatura P.S. para indicar que las notas finales aludían al tono del salmo que seguía; no se usó un tamaño mayor para la inicial de la primera antífona de las vísperas y el introito, sino que se usó el mismo para todas las secciones, y, por último, los textos de las portadas de los tres oficios tampoco se escribieron exactamente según lo indicado.

Esto debió influir para que la colección de doce cantorales al parecer nunca fuese realizada. No tenemos noticias documentales al respecto ni menos aún se han conservado otros libros similares en la Catedral. También debieron repercutir en ello el alto costo del volumen enviado por Rosales y las diversas complicaciones que hubo para realizarlo, las cuales retardaron cuatro años su llegada.

Finalmente, es posible rastrear las huellas de estas colecciones foráneas en el fondo de música actual, pues se han conservado 38 de las 54 obras que llegaron desde París en 1851 y todas las que fueron enviadas desde Madrid en 1853 (Apéndices 2 y 3). A algunas de las implicancias que esto tiene me referiré más adelante, en el apartado dedicado a las conclusiones.

4. Colecciones enviadas desde Italia en 1863 y 1885

Una diferencia clara entre los envíos de la década del cincuenta y los que he podido documentar con posterioridad es que, en estos últimos, Italia extendió a la música sacra una influencia que antes se había limitado fundamentalmente a la ópera. Las razones merecen ser exploradas más detenidamente, pero parece ser que la Sede Apostólica comenzó a tener un protagonismo más resuelto en el movimiento reformista. La otra diferencia importante es que la Catedral comenzó a contactarse directamente con los compositores, sin pasar por intermediarios. Es posible que esto se debiera a los malentendidos con Rosales y Sessé, que llevaron a un gasto excesivo (dos colecciones en lugar de una) y a que una parte de la música (sobre todo la enviada por Eslava) no se condijera con las nuevas prácticas musicales que Valdivieso quería introducir.

Así, el 17 de marzo de 1864 el propio Valdivieso informaba al Cabildo lo siguiente:

> "Para que puedan hacerse los oficios de la Semana Santa con solo canto sin acompañamiento de instrumentos, conforme a la liturgia romana, se ha compuesto la correspondiente música por el maestro Clementi, y como pareció conveniente al Maestro de Capilla, para la mayor ejecución, aumentar si era

posible hasta el número de doce los cantores, y como la Capilla de la Iglesia solo tiene seis voces, se hace necesario pagar alguna gratificación a los que vengan de fuera…"[78].

Si hasta ese momento la música para Semana Santa se había escrito en estilo moderno, la catedral buscaba adecuarse más a las diversas prescripciones eclesiásticas que la vinculaban con el uso del "estilo antiguo", el cual a su vez se asociaba en la época con el canto a capela[79].

A este encargo corresponden las nueve lamentaciones para los maitines de Semana Santa, cuyo original manuscrito, con la indicación "Roma 1863", aún se conserva (figura 5). Las diversas copias que se realizaron con posterioridad dan cuenta de la importancia que esta colección adquirió en la música catedralicia y muestran, nuevamente, el auge de dicha festividad en el siglo XIX, como reflejo de una religiosidad introspectiva y doliente. Esto se ve confirmado también por tres misereres, un *Gloria laus* (himno para el domingo de ramos) y una misa del viernes santo fechada en 1860, del mismo compositor (Apéndice 7).

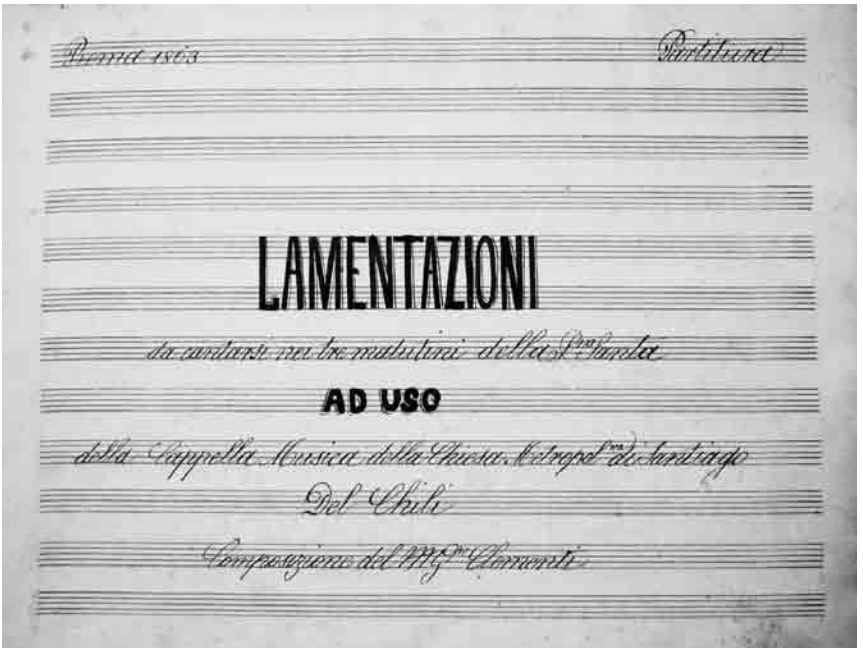



Figura 5: Lamentaciones de Clementi, enviadas desde Roma en 1863 (ACS 430).

[78] AAS, *Gobierno*, Oficios del prelado, vol. 7, pp. 196-197.

[79] Cf. Castagna, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, pp. 661-662.

La existencia de otra colección manuscrita titulada "Entonaciones de los himnos que se cantan en esta catedral puestas en música en Roma por Giuseppe Clementi…" y fechada en 1870, demuestra que en los años sucesivos volvieron a encargársele obras. Podemos pues inferir que, a diferencia de las piezas adquiridas en la década del cincuenta, las que Clementi envió en 1863 cumplieron a cabalidad las expectativas de las autoridades y músicos de la catedral. Su escritura a tres voces (dos tenores y bajo) sin acompañamiento debió coincidir plenamente con el nuevo estilo que Valdivieso buscaba imponer.

En cuanto a las entonaciones, tenemos noticias de 1882, cuando el presbítero español Manuel Arrieta pasó de sochantre a maestro de capilla y, junto al nuevo sochantre, padre Ignacio Molina, solicitó al vicario capitular que dichas obras fuesen trasladadas desde los libros de la sochantría, donde habían permanecido sin uso, al repertorio de la capilla de música (es decir, del coro bajo al coro alto de la iglesia)[80]. Esto es muy significativo, porque implica que una música que hacia 1870 se había considerado más apropiada para el coro de canónigos y por tanto más cercana al canto llano, ahora era incorporada sin problemas en el repertorio de la capilla musical. En otras palabras, la práctica de esta última se había ido alejando progresivamente del estilo moderno; o al menos era la intención de Arrieta conseguirlo durante su maestría.

El nuevo maestro de capilla emprendió así la tarea de renovar el repertorio catedralicio, tal como Alzedo lo había hecho treinta años antes. Ya el 30 de octubre de 1882 planteó a la autoridad la necesidad de "importar de Roma, una colección de misas cuya música no desdiga de las leyes de la Iglesia", con el fin de evitar que se interrumpa "el curso tranquilo e imponente de las ceremonias del augusto misterio de fe, con melodías musicales que lejos de ser ornato de la misa, hacen de ella el teatro de su exhibición". Varios meses más tarde, el 16 de junio de 1883, envió al obispo una interesantísima carta detallando toda la música que, a su juicio, debía adquirirse[81]. Aunque su extensión haga imposible incluirla íntegramente, vale la pena comentar algunos aspectos.

Primero, el encargo se asemeja en parte a otros anteriores. Como ya lo hiciera Alzedo, Arrieta atribuye la iniciativa a su superior ("evacuando el encargo que se dignó confiarme verbalmente…"), que en ese momento era el vicario capitular de Santiago, Joaquín Larraín Gandarillas[82]. Tal

[80] AAS, *Gobierno*, legajo 28, expediente 49, fol. 160. El traslado fue autorizado por el vicario el 31 de julio de dicho año. Véase una copia del decreto en el *Boletín eclesiástico*, tomo VIII, p. 409.

[81] *Ibid.*, fols. 162 (carta de 1882) y 164-170 (carta de 1883).

[82] Valdivieso había fallecido en 1878 y el nuevo arzobispo, Mariano Casanova, asumiría tan solo en 1886, por lo que la arquidiócesis se encontraba en manos de un administrador apostólico o vicario capitular.

como en aquella ocasión, nos queda la duda sobre si esto era efectivamente así o se trataría, al menos en parte, de una estrategia retórica para asegurar el apoyo de la autoridad. De todas formas, el compromiso de Larraín con el proceso de reforma se ve refrendado por su participación en la pastoral que se promulgaría en 1885, en un intento por regular la música interpretada en las iglesias chilenas[83]. Además, Arrieta sugiere que la música se pida a "Italia u otro punto de Europa…" y recomienda como compositor al maestro "de la Capilla Pía Lateranense, señor Gaetano Capocci", confirmando el desplazamiento de Francia y España a Italia como centro de referencia, algo que ya habíamos observado en el encargo que se hiciera a Clementi.

Pero las diferencias son significativas. Arrieta exhibe un mayor conocimiento de la liturgia que sus antecesores, lo que sin duda se relaciona con su experiencia previa como sochantre. Su misiva constituye un compendio de todos los géneros musicales que debía interpretar la capilla musical y de las distintas festividades que les correspondían. Algunas de las más relevantes, a juzgar por la cantidad de música requerida, eran las fiestas marianas, el Sagrado Corazón de Jesús, las ceremonias fúnebres y, cómo no, la Semana Santa, cuya importancia se ve nuevamente confirmada.

Arrieta es claro en señalar al órgano como único instrumento acompañante, pero incluso éste debe omitirse durante la Semana Santa y "en los oficios y misas de difuntos", ya que "el indebido empleo de ellos en estos tristes casos de religiosa melancolía, debería proscribir no solo de catedrales y parroquias, sino también de conventos y monasterios". Los credos de las misas deben también cantarse a capela y algunos de ellos al unísono, pero no en canto llano. Esto último muestra cuánto habían cambiado las preferencias estéticas en algo más de tres décadas, pues la presencia de secciones al unísono en estilo moderno había sido la causa de que Alzedo considerara inservibles algunas de las obras enviadas desde París en 1852 (cf. Apéndice 4).

El rechazo a la música en lengua "vulgar" es ahora explícito y Arrieta lo usa para justificar la ausencia de trisagios en su lista[84]. Con ello se sitúa en franca oposición a una práctica que databa de tiempos coloniales, consistente en cantar villancicos en lengua vernácula en festividades como *corpus*, Navidad, reyes y otras. Incluso Alzedo había escrito a lo menos dos

[83] Larraín, Joaquín *et al.* "Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las iglesias de las diócesis de Chile". Quizás el primero en citarla con fines musicológicos fuera Salinas, Maximiliano. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", p. 56. Véanse más detalles en Vera y Cabrera, "De la orquesta catedralicia al canto popular…", pp. 746-748.

[84] "Nada he significado de trisagios, para cuando la Divina Majestad esté patente, porque se me resiste todo lo que sea en lengua vulgar durante la exposición del Misterio augustísimo e infinitamente adorable". AAS, *Gobierno*, legajo 28, expediente 49, fol. 170.

villancicos de Navidad, uno de ellos de tipo "pastoral", como era frecuente en dicha fiesta[85]. Arrieta, seguramente consciente del peso de esta tradición, solicita que tres de las veinte misas encargadas estén "escritas en aire pastoral, para cantar en la Pascua de Natividad del Señor y demás fiestas de alegría que celebra la Iglesia"[86].

La carta entrega además información concreta sobre la práctica musical de la institución: la catedral contaba con tenores y bajos, a quienes se agregaban los seises o niños cantores en algunas ocasiones; quizás por ello las piezas no podían estar escritas a más de tres voces; las partes de tenor no debían sobrepasar el Fa o el Sol, y las de niño el Re, "para que pueda haberlo[s] en el país, que no produce voces más altas"; la parte para la mano derecha del órgano debía estar desarrollada íntegramente, porque no se usaba el bajo cifrado ("numerado"); y las partes de tenores y seises debían escribirse en llave de Sol en lugar de Do.

En su conjunto la carta resulta coherente, a excepción de una exigencia que bien podría aludir a cualquier aria de ópera:

> Para la mejor ejecución, en conformidad al gusto del país, toda la música predicha debe ser variada, esto es, que tenga sus solos, dúos y coros: no ha de ser monótona, sino melodiosa, cantabile, expresiva y sentimental; de suerte que domine siempre la melodía y el sentimentalismo.[87]

Esto revela las contradicciones estéticas inherentes al proceso de reforma de la música sacra, pues por una parte se quería una música ascética y subordinada al culto, pero al mismo tiempo se pretendía que fuese expresiva y conmovedora.

El propio Arrieta iba a viajar a Europa a inicios de 1884, entre otras cosas para concretar la compra de música. Durante su ausencia fue reemplazado por quien le había precedido en el puesto, Tulio Eduardo Hempel. El 10 de julio de dicho año el vicario capitular, atendiendo a la solicitud del Cabildo, autorizó el gasto de 500 pesos para adquirir las obras[88]. Los compositores seleccionados por Arrieta fueron Archimede Staffolini, "maestro organista de la Basílica de Loreto", y Settimio Battaglia, maestro de capilla de la Basílica Patriarcal Liberiana. Con ambos firmó sendos contratos para que compusiesen las obras requeridas y arreglasen otras; además, compró partituras y encargó copias a otros músicos y comerciantes, como consta de forma pormenorizada en los recibos que presentó[89].

[85] ACS, Fondo de Música, 471a, 471b, 1138.

[86] Lo mismo pide para el responsorio de Navidad "Quem vidistis pastores".

[87] AAS, *Gobierno*, legajo 28, expediente 49, fol. 169 (subrayados originales).

[88] *Ibid.*, fol. 176-176v.

[89] *Ibid.*, fols. 178-183v (contrato con Staffolini); 184-184v (contrato con Battaglia); 185-190 (recibos).

El contrato con Staffolini, realizado en la ciudad de Loreto el 18 de diciembre de 1884, es especialmente interesante por los detalles que aporta, tanto acerca del proceso de compra como sobre la música misma.

Por la suma de 1.960 liras, a pagarse en cuatro cuotas, Staffolini quedaba comprometido a componer y arreglar diversas obras y entregarlas todas en un tiempo notable: abril de 1885. Incluso antes del 12 de enero debía enviar cuatro misas a tres voces, cuatro motetes a tres voces (escritos "con el texto que se entregó") y dos partituras de la misa de difuntos del "Maestro [Paolo] Bonfichi". Lo más sorprendente es que, mientras los motetes debían estar escritos a capela, las misas debían estar orquestadas para "dos violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un violoncello, un bombardino, un contrabajo y órgano". El lector se estará preguntando qué tenían que ver estas obras orquestales con la práctica musical catedralicia de la época, pero dentro de poco quedará aclarado el misterio, aunque sea en parte.

Una vez completado lo anterior, debía realizar otras cuatro misas orquestadas, a dos y tres voces; cinco misas para órgano solo, dos de las cuales podían estar "en tiempo pastoral"; un invitatorio orquestado; una misa de difuntos a tres voces y orquestada, con el responsorio "*Libera me*"; otra misa de difuntos a tres, pero para órgano solo; un "*Ave Maris stella*" orquestado a tres voces; tres versos de himnos sobre el mismo tema y "tono" según el modelo entregado previamente por Arrieta; cuatro responsorios tomados del Pontifical Romano; un responsorio para la asunción del Presidente de la República, a tres voces, con órgano; dos responsorios de Navidad, a tres voces, con órgano, en "tiempo pastoral"; dos *Te Deum*, uno a tres voces orquestado y otro "brevísimo a dos voces con órgano solo". Además, debía orquestar las dos primeras lecciones de difuntos (*Parce mihi Domine* y *Taedet animam meam*) y dos misas de difuntos que Arrieta le enviaría desde Roma. Estas composiciones serían revisadas y aprobadas por el propio Arrieta o, en su defecto, por don Alejo Infante, encargado de Negocios Eclesiásticos de Chile que vivía en Roma.

Luego compondría quince motetes al Santísimo, diez orquestados y cinco con órgano solo; quince a la Virgen, con las mismas características; y una serie de graduales y ofertorios para diversas festividades (figura 6), once de los cuales llevarían acompañamiento de órgano solo y cinco con orquesta.

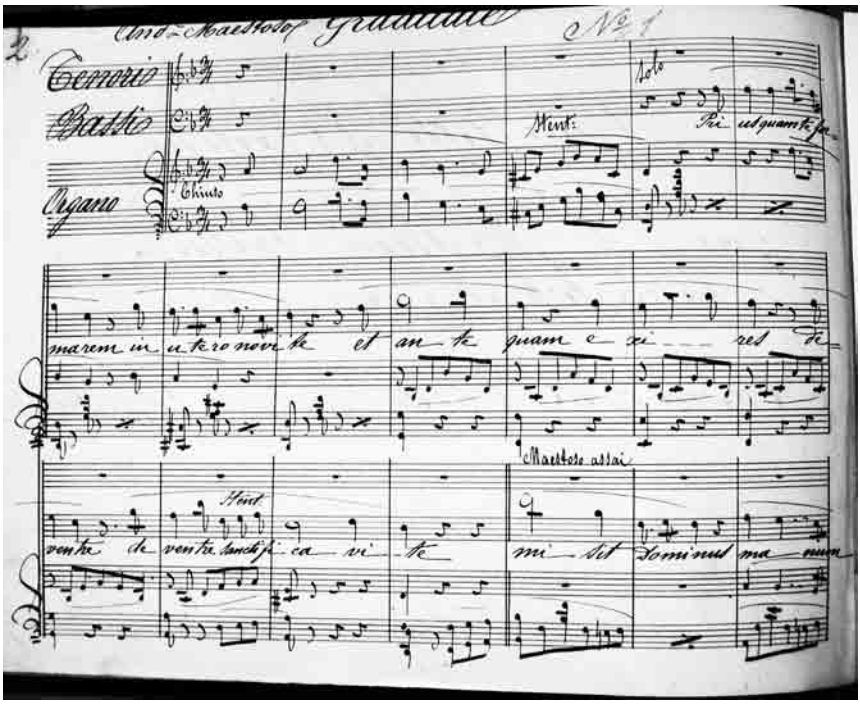



Figura 6: gradual a San Juan Bautista de Staffolini, enviado desde Roma en 1885 (ACS 477).

Finalmente, escribiría una *Salve Regina* orquestada a tres voces; cuatro salves más breves, dos de ellas a dos y las restantes a tres voces; tres *Domine ad adjuvandum* a tres voces, muy breves, orquestados; treinta letanías, quince orquestadas y quince con órgano solo; y dos *Alma redemptoris* a tres voces con órgano solo, por todo lo cual recibiría 500 liras más.

Al concluir, Arrieta advierte que estas composiciones deben ser "melodiosas, cantabiles y sin repetición de las palabras a menos que sea absolutamente necesario para completar la frase musical". Esto último era especialmente delicado en el credo, que no admitía "repetir las palabras de ningún género". Cada obra debía tener a lo menos dos partituras con órgano solo y seis partes vocales. Y un detalle no menor: el contrato incluía la concesión de los derechos, por lo cual Arrieta quedaba autorizado a "publicar o imprimir tanto *las composiciones orquestadas, que serán para él*, como las otras no orquestadas, de las cuales será para él una partitura con su parte de canto correspondiente…".

Las cursivas han sido agregadas ex profeso para responder a la pregunta que nos hacíamos unos párrafos antes sobre la pertinencia de las piezas

orquestales. Como vemos, estas no eran para la catedral, sino para Arrieta, lo que elimina la posible incoherencia con relación a la práctica musical catedralicia. Pero persiste una interrogante: ¿por qué razón el maestro de capilla adquiría para sí el tipo de música que él mismo buscaba erradicar de su institución? Por ahora no tenemos una respuesta, pero este hecho parece confirmar una vez más las contradicciones del movimiento reformista.

El encargo a Battaglia era bastante más modesto, pero a pesar de ello relevante, porque fue el responsable de componer el nuevo repertorio para la Semana Santa, complementando al que Clementi había enviado dos décadas antes. Por la suma de 600 liras debía entregar –a más tardar en el mes de abril– un himno *Gloria laus et honor* para el domingo de ramos; tres lamentaciones, un *Christus factus est* y un miserere para el miércoles santo; la antífona *Domine tu mihi lavas pedes* para el jueves santo, con las tres lamentaciones, un *Christus factus est* y un miserere; y los improperios para la adoración de la Santa Cruz, con tres lamentaciones, un *Christus factus est* y un miserere para el Viernes Santo. Una vez más, las obras debían ser "a tres voces concertadas, melodiosas, cantabiles y sentimentales" y cada miserere debía llevar un "coro de niños y un dueto…". A diferencia de las piezas encargadas a Staffolini y en concordancia con la festividad a la que estaban destinadas, éstas eran a capela, sin acompañamiento de ningún tipo.

El Apéndice 8 nos muestra la presencia de las piezas traídas por Arrieta en el fondo de música actual. Según el inventario que entregaría diez años más tarde a su sucesor, Moisés Lara, cuarenta y un carpetas del fondo corresponden a dichas piezas y tanto algunas copias de evidente producción local como el desgaste de muchas de ellas acusan un uso frecuente. Para las de Battaglia contamos con un testimonio adicional que lo confirma: según Domingo Santa Cruz, quien alude a sucesos que debieron ocurrir hacia 1917, el presbítero Vicente Carrasco, maestro de capilla de la Catedral de Santiago, ejecutaba coros de Palestrina durante las "tinieblas" de Semana Santa, "para darse gusto y zafarse del 'Miserere' operístico de un tal Bataglia [sic] que preferían los canónigos"[90]. Al margen del juicio negativo de este acérrimo detractor de la ópera italiana, su testimonio demuestra que la música de Battaglia seguía vigente en la Catedral más de dos décadas después de su llegada.

5. Conclusiones

Las páginas anteriores aportan nueva información y perspectivas, fundamentalmente sobre dos aspectos: 1) la circulación y recepción de música sacra en el siglo XIX, y 2) el fondo de música de la Catedral de Santiago.

[90] Santa Cruz, Domingo. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", p. 12. Agradezco a mi ex alumno Edgar Vaccaris esta referencia.

Sobre lo primero, el trabajo permite apreciar cómo se fueron moviendo los centros urbanos de referencia en materia musical. En torno a 1800 Lima era el referente inmediato, sin ignorar que parte de las obras que se traían desde allí eran de origen español, por lo cual puede afirmarse que la capital virreinal servía muchas veces de puente entre España y Chile[91]. En este sentido, urbes como Madrid y Sevilla eran también referentes fundamentales, aunque la conexión con ellas no fuese tan directa como con Lima. Hacia 1850, los centros de irradiación parecen haber sido más diversos, a juzgar por las discrepancias entre el Cabildo, que sugirió encargar toda la música a España o Italia, y Alzedo, que propuso encargar la música concertada a España y los materiales para los libros de coro a Francia, donde, según él, eran de mejor calidad. La descoordinación entre el arzobispo y sus emisarios en Europa (Rosales y Sessé) y la relativa decepción que debió de producir la música enviada desde Francia explican que la Catedral recibiese dos *corpus* de obras en lugar de uno, aparte del libro de coro parisino que, al parecer, nunca dio origen a la colección de cantorales que se pretendía hacer. En la segunda mitad del siglo XIX Lima perdió peso como referente musical e Italia adquirió un protagonismo que antes de 1850 no tenía en el campo de la música sacra, a juzgar por los encargos que se hicieron en las décadas del sesenta y el ochenta. Es cierto que esta afirmación se basa solo en los casos que hemos podido documentar y, en consecuencia, otros que eventualmente hayan escapado a nuestras pesquisas podrían modificarla. Por ejemplo, en el archivo se conservan obras de fines del siglo XIX y comienzos del XX, editadas por Ildefonso Alier en Madrid, Alphonse Leduc en París y, sobre todo, Friedrich Pustet en Alemania[92]. Sin embargo, la fortaleza de este último estuvo dada en gran medida por su estrecha relación con la Santa Sede[93], por lo cual su presencia confirma el creciente protagonismo de Roma en la producción y edición de música sacra a medida que se acercaba 1900.

Otro aspecto interesante es la utilidad que prestaron los distintos emisarios o "encargados de negocios" que el gobierno chileno y la Catedral tenían en las distintas ciudades europeas: Rosales en París, Sessé en Madrid e Infante en Roma. El rol de los dos primeros fue fundamental en los encargos de la década del cincuenta, por cuanto fueron ellos quienes decidieron a qué editores o compositores contactar y, por consiguiente, el perfil de la música que habían de enviar. Infante, en cambio, cumplió un rol secundario, pues estuvo subordinado a las decisiones de Arrieta como especialista en la materia. En este sentido, tanto el encargo de 1863 a Giuseppe Clementi como el de 1884-85 a Staffolini y Bataglia denotan una in-

[91] Véanse más detalles en Vera: "Trazas y trazos".
[92] Entre otros, véase ACS, Fondo de música, carpetas 560, 676 y 1209.
[93] Agradezco esta información a Valeska Cabrera.

tención de contactar directamente a los compositores, seguramente para evitar los problemas suscitados con anterioridad y asegurar que las piezas adquiridas respondiesen con exactitud a las prácticas litúrgicas y musicales que se buscaba implantar. El viaje de Arrieta a Roma resulta paradigmático en este sentido, por cuanto parece ser el primer maestro de capilla que se apersonó en el Viejo Mundo con este fin.

En cuanto al fondo de música, este artículo confima que no se trata de un *corpus* unitario u homogéneo, sino un conjunto de obras y colecciones diversas. Si esto pudiese sonar de perogrullo, a la luz de trabajos anteriores sobre repertorios catedralicios, resulta relevante la posibilidad de señalar con bastante precisión y por medio de metodologías diversas –el trabajo documental por un lado, el análisis caligráfico por otro– las fuentes de origen foráneo y su procedencia. En síntesis: al menos 12 carpetas del fondo actual proceden íntegra o parcialmente de Lima; 47 corresponden a la colección enviada por Rosales desde París en 1851; 46 a la que fue enviada por Sessé y Eslava desde Madrid en 1853; 13 a las piezas enviadas desde Roma por Clementi entre 1863 y 1870; y 41 a las que Arrieta trajo en 1885 desde Roma y Loreto (Apéndices 2, 4, 5, 7 y 8). Es decir, al menos 159 carpetas fueron enviadas desde el extranjero durante el siglo XIX (quizás incluso a fines del siglo XVIII, en el caso de las de origen limeño) o copiadas en Santiago a partir de los originales, lo que representa aproximadamente un 13 por ciento del fondo actual.

La cifra anterior se eleva a 174 (14 por ciento) si agregamos las 15 carpetas del Apéndice 1 que concuerdan con el archivo limeño, sin contar las obras de Ripa por estar también incluidas en el Apéndice 2. A pesar de no tener pruebas concluyentes de que procedan de Lima, los antecedentes dados a conocer en este trabajo hacen muy posible que así sea.

En relación con las colecciones enviadas desde París y Madrid, es interesante que la primera se haya conservado en un 70 por ciento mientras que la segunda lo hizo íntegramente. Si creemos a Arrieta cuando afirmaba que esta última no se había cantado "por falta de elementos", entonces podríamos decir que la colección que menos se usó (la española) fue la que más y mejor se conservó. Sería interesante en el futuro intentar obtener información complementaria y más detallada sobre otras colecciones para ver si esto pudiera ser extrapolable. Por ahora, nos quedamos con la idea de que en ciertas ocasiones la conservación del material musical no es un reflejo directo del uso que tuvo en su tiempo.

Estos datos y reflexiones confirman lo dicho al inicio de este artículo, en cuanto a que el conocimiento de la composición e historia del fondo permitiría entender mejor su significado en la época estudiada. Comparando los testimonios de Alzedo y Arrieta en las décadas del cincuenta y ochenta, respectivamente, podemos ver cómo lo que en un momento eran tendencias ajenas a la práctica local (el canto al unísono en estilo

moderno, ciertas advocaciones, el canto a capela) en el otro eran ya intrínsecas a ella. Más aún, habían pasado a constituirse en indicadores de lo que debía ser una música verdaderamente religiosa. Y, sin embargo, las obras con acompañamiento orquestal solicitadas por Arrieta nos permiten entrever las contradicciones inherentes a este proceso. De un modo similar, el encargo de un majestuoso libro de coro a Francia refleja la importancia que Valdivieso quería dar al canto llano en la música catedralicia; pero el hecho de que la colección al parecer nunca fuese realizada denota que, a la larga, su relevancia fue más pálida de lo que el arzobispo hubiese querido.

Adicionalmente, los aportes de este trabajo pueden ser útiles para la catalogación musical. Aunque sea imposible dar cuenta de esto en detalle, puedo ofrecer al menos un ejemplo: el tomo que contiene graduales y ofertorios de Staffolini, para diversas festividades (ACS 477), era originalmente un conjunto de varios cuadernillos, cada uno dedicado a una festividad específica, como muestra el inventario realizado por Arrieta (Apéndice 8). En otras palabras, y aunque la fuente no lo precise[94], lo que hoy aparece como una colección unitaria de obras es en realidad una colección de colecciones. Por lo mismo, resultaría más claro introducir una tercera categoría, aparte de las de obra individual y colección que suelen emplearse en catálogos recientes: la de *volumen misceláneo*, para indicar aquellos tomos realizados *a posteriori* en los que fueron agrupadas varias colecciones. El fondo de música catedralicio contiene abundantes ejemplos de fuentes que pueden ser entendidas mejor de esta forma, en lugar de "estirar" el concepto de colección hasta límites insostenibles.

Para concluir, los trabajos citados al inicio sobre la Recoleta Dominicana y el Colegio de San Ignacio muestran, por parte de estas instituciones, un interés similar por adquirir repertorio foráneo, aunque las circunstancias precisas para ello se encuentren documentadas con menor detalle. Es posible pues que la Catedral haya constituido un modelo a seguir en este sentido, como lo fue a mediados de siglo con la construcción de un órgano grande, idea que al parecer sería replicada al poco tiempo por La Merced y San Agustín[95]. Por lo tanto, aunque este artículo aborde exclusivamente el caso de la Catedral de Santiago, los procesos y las prácticas musicales que describe pueden iluminar la historia de otras instituciones eclesiásti-

[94] A diferencia del volumen de motetes al Santísimo Sacramento y la Virgen del mismo autor (ACS 475), en los que se anotó al inicio: "Este libro contiene quince motetes al Santísimo Sacramento. Tres a dos voces y doce a tres voces y quince a la Santísima Virgen, tres a dos voces y doce a tres voces. Estas colecciones estaban separadas y al renovar sus pastas, que estaban muy malas, se encuadernaron [sic] juntas. Lo mismo se hizo con sus respectivas voces que andaban diseminadas. Santiago Setiembre 16 de 1898".

[95] Vera, "La capilla musical…", p. 21.

cas así como, en un sentido más general, nuestro conocimiento sobre la música del Chile decimonónico.

Bibliografía

Alruiz, Constanza; Fahrenkrog, Laura. "Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile", *Resonancias*, nº 22, pp. 43-62. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.

Cabrera, Valeska. "Persistencia de la Colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 19, pp. 27-61. Madrid: ICCMU, 2010.

Cabrera, Valeska. "La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940", en *Neuma*, vol. 4, nº 1, pp. 70-117. Talca: Universidad de Talca, 2012.

Castagna, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Sao Paulo, 2000.

Claro Valdés, Samuel. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Universidad de Chile, 1974.

Claro Valdés, Samuel. *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, 1974.

Claro Valdés, Samuel. "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", en *Revista Musical Chilena*, vol. 33, nº 148, pp. 7-36. Santiago: Universidad de Chile, 1979.

Estenssoro, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales 1680-1830. Lima y el repertorio de música de su catedral*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985.

Estenssoro, Juan Carlos. "Massa, Bartolomé", en Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: SGAE, 2000, p. 335.

Hutchings, Arthur; Audéon, Hervé. "Choron, Alexandre", en *Grove Music Online*, disponible en http://www.oxfordmusiconline.com, consultado el 26-01-2011.

Izquierdo, José Manuel. *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2011.

Larraín, Joaquín *et al*. "Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las iglesias de las diócesis de Chile" (1885), en *Boletín Eclesiástico*, vol. IX, pp. 751-758. Santiago: Arzobispado de Santiago, 1887.

Marchant, Guillermo. "Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX", en *Revista Musical Chilena*, vol. 55, nº 206, pp. 28-48. Santiago: Universidad de Chile, 2006.

Marín López, Javier. "Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México", en *Resonancias*, nº 27, pp. 61-63. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.

Merino, Luis. "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830", en *Revista Musical Chilena*, vol. 60, nº 206, pp. 5-27. Santiago: Universidad de Chile, 2006.

Merino, Luis. "El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile", en *Neuma*, nº 2, pp. 10-43. Talca: Universidad de Talca, 2009.

Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941, pp. 304-310.

Pereira Salas, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, pp. 15-127.

Rondón, Víctor. "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", en *Revista Musical Chilena*, vol. 53, nº 192, pp. 47-74. Santiago: Universidad de Chile, 1999.

Salinas, Maximiliano. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", en *Revista Musical Chilena*, vol. 54, nº 193, p. 56. Santiago: Universidad de Chile, 2000.

Santa Cruz, Domingo. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", en *Revista Musical Chilena*, vol. 6, nº 40, p. 12. Santiago: Universidad de Chile, 1950.

Sargent, Denise. "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", en *Revista Musical Chilena*, vol. 38, nº 162, pp. 7-8. Santiago: Universidad de Chile, 1984.

Sas, Andrés. *La música en la Catedral de Lima*, t. 2, *Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura, 1972, pp. 387-390, 447-448.

Serrano, Sol. "La privatización del culto y la piedad católicas", en Sagredo, Rafael; Gazmuri, Cristián (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile*, vol. 2, *El Chile moderno. De 1840 a 1925*. Santiago de Chile: Taurus, 2006, pp. 139-155.

Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: OEA, 1970, pp. 330 y ss.

Velásquez Cantín, Rebeca. *José de Campderrós, maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Chile en las postrimerías del siglo XVIII*, 2 vols. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2001.

Vera, Alejandro. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)", *Resonancias*, nº 14, pp. 13-28. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

Vera, Alejandro. "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones 'periféricas' de la Colonia: el caso de Santiago de Chile", en Rondón, Víctor (ed.). *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2004, pp. 107-19

Vera, Alejandro. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 10, pp. 21-22. Madrid: ICCMU, 2005.

Vera, Alejandro. "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", en *Revista Musical Chilena*, vol. 61, nº 208, pp. 5-36. Santiago: Universidad de Chile, 2007.

Vera, Alejandro. "La música en los espacios religiosos", en Sánchez Gaete, Marcial (ed.): *Historia de la Iglesia en Chile*, vol. 1. Santiago: Editorial Universitaria, 2009, pp. 287-322.

Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico", *Latin American Music Review*, vol. 31, nº 1, pp. 1-39. EE.UU.: Universidad de Texas, 2010.

Vera, Alejandro. "La proyección de García Fajer en el Virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la Catedral de Santiago de Chile", en Marín, Miguel Ángel (ed.): *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 343-60.

Vera, Alejandro. "Transcending the walls of the churches. The circulation of music and musicians of religious institutions in colonial Santiago de Chile", en Baker, Geoffrey; Knighton, Tess (eds.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 171-85.

Vera, Alejandro. "Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile", en *Anuario Musical*, en prensa. Barcelona: CSIC.

Vera, Alejandro; Cabrera, Valeska, "De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república", en Sánchez Gaete, Marcial (ed.). *Historia de la Iglesia en Chile*, vol. 3. Santiago: Editorial Universitaria, 2011, pp. 705-77.

Discografía

Díaz, Rodrigo (dir.) y Les Carillons, *Música catedralicia y colonial en Chile*, Santiago: Fondecyt, Acoger Santiago S. A., 2010.

Rifo, Guillermo (Dir.), *Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, FONDART, 1995.

Rosas, Fernando (Dir.), *Unctad III: Doscientos años de música en la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Asfona, 1972.

Apéndices

1. Obras concordantes entre el Archivo Arzobispal de Lima (AAL) y la Catedral de Santiago (ACS)

Compositor	Título normalizado	Género	AAL	ACS	Observaciones
Desconocido	El orbe, el orbe entero	Villancico de Navidad	36:61	309	Concordancia identificada por Estenssoro en 1985.
Desconocido	Festivos zagales	Villancico de Navidad	36:49	250, 301 (244)	En ACS la pieza se atribuye al maestro de capilla de la Catedral José Antonio González. El número entre paréntesis contiene *contrafacta* a la Virgen del Carmen y del Rosario.
Desconocido	Hermoso imán mío	Villancico de Navidad	36:52	186, 299 (31, 182, 183, 239, 272)	Concordancia identificada por Estenssoro en 1985. Los números entre paréntesis son contrafacta a distintas advocaciones.
Desconocido	No lloren, aurora	Villancico a la Virgen	36:60	108	En Santiago se conserva sólo la segunda sección (un dúo) de esta obra y se la cataloga como "lamentación".
Desconocido	Sacros, celestes coros	Villancico de Navidad	36:64	85	Concordancia identificada por Estenssoro en 1985.
Desconocido	Ya que desnudo al raso	Villancico de Navidad	36:68	76	
García Fajer, Francisco	*Parce mihi domine/Taedet animam meam*	Primera y segunda lección del oficio de difuntos	15:2, 15:3, 15:4, 36:7	136	En Lima se conservan solo las dos lecciones y la parte de trompa segunda del oficio; en Santiago, el oficio de difuntos completo.
Ripa, Antonio	Cruel tempestad deshecha	Villancico a la Inmaculada Concepción	28:25	268	Concordancia identificada por Estenssoro en 1985.
[Ripa, Antonio]	Hoy al portal ha venido	Villancico de Navidad	28:39	217	Anónimo en la versión de ACS.

2. Obras de la Catedral de Santiago copiadas íntegra o parcialmente por copistas de Lima

Compositor	Título normalizado	Género	Signatura en ACS	Copista de Lima
Desconocido	Aunque el sol pierda sus luces	Trisagio a la Santísima Trinidad	82	I
Desconocido	Credo	Misa	262	III
Desconocido	*Dixit Dominus*	Salmo de vísperas	103	I
Desconocido	Misa a dúo y a tres	Misa	197	VII
Desconocido	Misa a dúo y a cuatro	Misa	270	VII
Desconocido	Misa a dúo y a cuatro	Misa	380	VII
Desconocido	[*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*]	Pasión del Viernes Santo	324	I

Massa, Bartolomé	*Salve regina / Kirie eleison / Tota pulchra / Ave María*	Cánticos a la Virgen	144	III
Ripa, Antonio	Cruel tempestad desecha	Villancico a la Inmaculada Concepción	268	I y IV
[Ripa, Antonio]	Hoy al portal ha venido	Villancico de Navidad	217	II
Tapia, Melchor	*Laudate Dominum omnes gentes*	Salmo de vísperas	12	V
Zapata, [Esteban]	Un músico que cegando el punto	Villancico de Navidad	215	VI

3. Lista de obras para adquirir hecha por el maestro de capilla, José Bernardo Alzedo, el 25 de enero de 1850[1]

"Salmos de Vísperas
Dixit Dominus Domino Meo 1
Confitebor tibi Domine 1
Beatus vir qui timet Dominum 1
Laudate Pueri Dominum 1
Laudate Dominum Omnes Gentes 1
Credidi Propter quo locutus. sum 1
Beati omnes qui timent Dominum 1
Lauda Jerusalem Dominum 1
Letatus sum in his 1
Nisi Dominus edificaverit 1
Magnificat anima mea Dominum 1
Motetes y otras piezas
Para el Ssmo. Sacramento 8
____la Ssma. Virgen 8
____San Pedro 2
____Santiago 2
____Cualquier santo 6
____la Natividad de Nuestro S. J. C 4
____la Pascua de Resurrección 2
____la Santísima Trinidad 2
Domine ad adjuvandum me 6
Te Deum Laudamus 2
Lamentaciones para el triduo de Semana Santa 9
Christus Factus 2
Miserere mei Deus 3
Invitatorio de difuntos (*venite exultemus*) con las tres lecciones 2
Misa de Réquiem de Mozart 1
Íd. pequeñas 2

[1] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, n°. 49, fols. 2-3. En la transcripción de los documentos he modernizado la puntuación y la ortografía cuando no tiene valor fonético. Las abreviaturas han sido desarrolladas cuando se ha pensado que podían dificultar la comprensión del texto al lector actual.

Himnos	
Veni Creator Spiritus	1
Veni Sancte Spiritus	1
Ave Maris Stella	1
*Jesu Redemptor Omnium*___(de Navidad)	1
*Pange Lingua gloriosi*_____(de Corpus)	1
*Decora lux eternitatis*_____(Sn. Pedro)	1
*Defensor alme hispanie*____(Santiago)	1
Misas	
Solemnes	2
Pequeñas	5
Del menor tamaño	4

Se advierte, que teniendo en nuestro archivo las misas, n^{os} 1, 2, 3 y 7, de Haydn, y de Mozart, n^{os} 1, 2 y 12; por consiguiente estas no deben venir. Y suponiendo que toda pieza de música vocal, sea para cantarse con el solo acompañamiento de órgano, o sea con orquesta, necesita una partitura de dirección, será muy conveniente que (exceptuando los himnos) se remitan las partituras de todos los demás trozos, para la mejor inteligencia del director; y a más, las partes separadas de voces principales y de ripienos o Coros.

Así mismo, con relación a la construcción de los libros corales, cuya necesidad reclama la categoría y dignidad de nuestra Santa Iglesia, y cuya instrucción de cantidad, tamaño y cualidad de elementos a este propósito, es el segundo asunto que V. S. Illma. me manda a proponer: concretándome a la experiencia que la práctica de su elaboración me ha ofrecido, creo, que propia e indispensablemente deben ser de vitela de cuerdo de carnero, o de cabro, según convenga al mejor efecto de albor y tersura, y cuya solidez no permita que pase la sombra de las letras y puntos de canto llano, que son bastante abultados; porque en caso de que la tinta penetre de un lado al otro, impidiendo la escritura, serán inútiles y de ningún valor. El número de estas será de ochocientas; y el tamaño de cada una, de todo el cuero de un carnero: entendiéndose en todas sus partes, que son para grandes libros de Facistol.

Igualmente, consultado en los forros las cualidades de consistencia y decencia, es de necesidad doce baquetas de Moscovia, y en su defecto cualquier otro cuero, cuya elegancia y capacidad estén en conformidad del objeto propuesto. Y observando, que un libro se conserva con más aseo, y es mayor su duración cuando está abrochado, será de más provecho se traigan broches de metal amarillo como para doce libros; pero que sean del mayor lucimiento, y los machos, o enganches, sean unos de tres pulgadas de largo, y otros de tres y media. Es cuanto se puede prevenir a este propósito.

Dios guarde a V. S. Illma. y Rma. muchos años.

[firmado] José Bernardo Alzedo [rubricado]".

4. Inventario de la música remitida desde París[2]

Compositor	Piezas	Indicación de considerarse inservibles	Ubicación en el Fondo de Música del ACS
Aiblinger, [Johann Caspar]	*Ave verum*		
Benoist, [François]	Misa de réquiem		
Bergt, [August]	*Te Deum laudamus*		636
Bühler, [Franz]	Salmos de vísperas (*Domine ad adjuvandum; Dixit Dominus; Confitebor; Beatus vir; Laudate pueri; Laudate Dominum; In exitu; Magnificat*)		
Cherubini, [Luigi]	*Benedicta tu*		377
Cherubini, [Luigi]	Misa a la Santísima Trinidad		432
Cherubini, [Luigi]	*Sancta Maria*		437
Choron	*Christus resurrexit a mortuis*		
Choron	Lamentaciones, responsorios, *popule meus, stabat mater*, y dos Misereres, para el triduo de la semana mayor. Todo sin órgano	X (por ser a capela, sin órgano)	
Choron	Motetes a la Virgen (1. *Ave Maris Stella*; 2. *O santissima*; 3. *Inviolata*; 4. *Sub tuum presídium*; 5. *Memorare*; 6. *Ave gratia plena*)		
Choron	Motetes al Santísimo Sacramento (1. *O salutaris*; 2. Id.; 3. *Ave verum*; 4. *O sacrum*; 5. *Ecce panis*; 6. *Panis angelicus*; 7. *Tantum ergo*)		
Choron	Para varios santos. Santa Teresa. *Letare.*	X (por la advocación)	
Choron, A[lexandre]	*A San Denis. Exultet.*	X (por la advocación)	434
Cimarosa, [Domenico]	*O salutaris*		378
Demar	*Pange lingua*		
Dietsch, [Louis]	*Magnificat*		610, 1020
Dietsch, [Louis]	*Misa solemne*		362
Dietsch, [Louis]	*Regina coeli*		599
Dietsch, [Louis]	*Tantum ergo*		
Donizetti, [Gaetano]	*Miserere*		370
Dufort	*Misa semi-solemne*		¿908?
Dufort	*Veni Sancte Spiritu*		1011, 1042
Elwart, [Antoine]	*Misa semi-solemne*		750
Falandry	A San Juan Bautista. *Quid existis.*	X (por la advocación)	634
Gluck, [Christoph]	*Mater divine gratie*		428
Haydn, [Joseph]	*Benedictus qui venit*		393

[2] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, n° 49, fols. 23-25v. En este inventario y los que siguen se ha transcrito el listado de obras según figura en el original, pero ordenándolo alfabéticamente por el compositor. Este último ha sido normalizado según el Grove Music Online, excepto cuando no ha sido localizado en esta publicación o cuando el apellido deja dudas acerca de quién se trata (como ocurre en algunas piezas atribuidas a "Choron").

Haydn, [Joseph]	Misa breve		396
Jadin, L[ouis-Emmanuel]	*Veni Creator*		1019
Labat de Serene	Misa solemne		602
Lambillotte, [Louis]	A Santa Cecilia	X (por la advocación)	
Lambillotte, [Louis]	A todos Santos y *Te Deum* (24. *Sanctus Dominus*; 25. *Monstrate*; 26. *Te Deum*)		702 (y parcialmente en 642b)
Lambillotte, [Louis]	Cuarenta horas, n°1 (1. *Adorote devote*; 2. *Inter vestibulum*; 3. *O gloriosa Domina*; 4. *Tantum ergo*)		626, 642b, 744
Lambillotte, [Louis]	Saludo a la noche de Navidad (31. *O Salutaris*; 32. Oratoria [sic] para Navidad; 33. *Letanía*; 34. *Tantum ergo*)		744
Lambillotte, [Louis]	Salutación al día de Pascua (14. *Lauda Sion*; 15. *Salve Regina*; 16. *Adorote supplex*)		642a
Lambillotte, [Louis]	Salutación al Santísimo Sacramento n° 2 (5. *Adoremus in*; 6. *Alleluia hec dies*; 7. *Regina coeli letare*)*		626, 867, 888a
Lére	Misa breve		
Le Sueur, [Jean-François]	Misa solemne		363
Marechal	Salutación al Santísimo Sacramento (Cuatro motetes: 1. *O salutaris*; 2. *Ave Maria*; 3. *Domine salvum*; 4. *O quam suavis est*)		
Mercadante, [Saverio]	Misa solemne		¿548?
Mozart, [Wolfgang Amadeus]	*Ave verum*		926, 940 (copias manuscritas)
Mozart, [Wolfgang Amadeus]	Misa breve		
Mozart, [Wolfgang Amadeus]	Misa de réquiem**		
Neukomm, [Sigismund]	A San Luis Gonzaga	X (por la advocación)	375
Neukomm, [Sigismund]	*Ave Maria gratia plena*		400
Neukomm, [Sigismund]	Cinco Cantos a María en cinco cuadernos (1. *Que est ista*; 2. *Sancta et immaculata*; 3. *Quam pulchri sunt*; 4. *Monstra te esse*; 5. *Ave Maria gratia*)		398, 399, 400, 504, 1008
Neukomm, [Sigismund]	Misa de réquiem	X (por cantar las voces al unísono)***	¿361?
Neukomm, [Sigismund]	Misa solemne		436b, 770
[Nicou-]Choron, [Stephano]	Misa breve		435, 447

* El original señala a este conjunto de obras como el saludo para el día de Pascua.

** La copia que se conserva es la enviada por Eslava desde España en 1853. Véase el Apéndice 5.

*** Esta descripción hace que no pueda corresponder a 290 (el otro réquiem de Neukomm). De 361 solo se conservan las partes instrumentales, por lo que es difícil asegurar que sea la pieza en cuestión.

[Nicou-]Choron, [Stephano]	Misa pequeña de Navidad Sin credo.		446
[Nicou-]Choron, [Stephano]	*Pastores erant vigilantes*		433
Paisiello, [Giovanni]	Otro verso de ídem [miserere]. *Libera me.*		395
Paisiello, [Giovanni]	Primer verso del miserere		394
Vogler, [Georg Joseph]	[Salmos de vísperas] (*Dixit Dominus*; *Confitebor*; *Beatus vir*; *Beati omnes*; *Laudate Dominum*; *De profundis*; *Credidi*; *Nisi Dominus*; *Lauda Jerusalem*; *In convertendo*; *Letatus sum*; *Confitebor tibi Domine in toto corde meo, quoniam audisti*)	X (por cantar los coros al unísono)	
Zingarelli, [Niccolò Antonio]	*Christus factus est* y miserere		721

5. Música enviada desde España en marzo de 1853[3]

Compositor	Piezas	Ubicación en el Fondo de Música del ACS
Andrevi, Francisco	Cuatro motetes al Santísimo Sacramento	946
Andrevi, Francisco	*Domine ad adjuvandum*	1002
Andrevi, Francisco	Himno a la Natividad de N. S. J. C.	950
Andrevi, Francisco	*Himno Veni creator spiritus*	883
Andrevi, Francisco	Salmos de Nuestra Señora: *Letatus y Lauda* Jerusalem	949
Andrevi, Francisco	Misa a 4 y a 8	484
Andrevi, Francisco	Misa con toda orquesta	945
Andrevi, Francisco	*Te Deum*	679, 1046
Anónimo	*Christus factus*	716
Anónimo	Motete a 3 a Nuestra Señora	946, 947
Anónimo	Responsorio a 4 y 8 a la Virgen Santísima	946, 948
Cherubini, Luigi	Tercera misa solemne a tres partes en coro con acompañamiento	397
Doyagüe, Manuel	*Domine ad adjuvandum*	580
Doyagüe, Manuel	Misa a 4 y a 8 voces	884
[Eslava, Hilarión]*	Tres lamentaciones del Miércoles	881, 1051
Eslava, Hilarión	Misa a 8	705
Eslava, Hilarión	Misa a 8 (obra 70)	480
Eslava, Hilarión	Misa breve a 8 con orquesta	704
Eslava, Hilarión	Misa y Credo a 8 con violines oboes trompas, órgano y contrabajo	882
Eslava, Hilarión	Miserere a 4 voces	481
Eslava, Hilarión	Miserere a 8 con toda orquesta	880, 1048

[3] AAS, *Gobierno*, Legajo 28, n° 49, fols. 63-63v. A pesar de que el título del original indica "Lista de trosos [sic] de Música del Maestro Don Mariano Rodríguez de Ledesma enviados de España por el Sor. Sessé", hay varios otros compositores representados.

* El documento original atribuye estas lamentaciones del miércoles santo a Rodríguez de Ledesma. Sin embargo, no se conserva en el fondo actual ninguna lamentación de este autor para dicho día, sino solo una de Eslava. Por lo tanto, debe tratarse de un error por parte de quien elaboró el inventario.

Eslava, Hilarión	[Miserere] más largo a 4 con orquesta	617, 1047
Eslava, Hilarión	Oficio de difuntos	601, 729, 1052
Eslava, Hilarión	Secuencia de Pascua de Resurrección a 8 con orquesta	482
Eslava, Hilarión	Secuencia de Pentecostés	952
Eslava, Hilarión	Secuencia del *Corpus Lauda Sion* a 8 con orquesta	943
Eslava, Hilarión	*Te Deum*	669, 1046
Eslava, Hilarión	Vísperas a 8 con orquesta	668, 1045
Lidón, José	*Ave Maris Stella*	700
Mozart, W. A.	*Misa pro defunctis. Réquiem*	359
Nebra, José de	Misa de réquiem	390
Rodríguez de Ledesma, Mariano	*Domine ad adjuvandum*	696
Rodríguez de Ledesma, Mariano	Misa a 4	¿479?
Rodríguez de Ledesma, Mariano	Misa a 4	¿697, 1050?
Rodríguez de Ledesma, Mariano	Misa de réquiem	951
Rodríguez de Ledesma, Mariano	Misa original a 4 breve	478
Rodríguez de Ledesma, Mariano	[Tres lamentaciones] del Jueves	483
Rodríguez de Ledesma, Mariano	[Tres lamentaciones] del Viernes	944

6. Descripción que Valdivieso hace del libro coral que encarga a Rosales, el 22 de febrero de 1851[4]

"Muy Señor Mío= Recibí la favorecida de V. fecha 13 de Noviembre último y mañana o pasado debe llegar a ésta el cajón de música que condujo a Valparaíso el Sr. Cood en el Le Guellec. Por el presente vapor el Sr. Cerveró se ha encargado de enviar a V. un tubo de lata que contiene la música y diseños para la formación en ésa del libro coral que debe servir de modelo a fin de resolver si todos han de trabajarse allí o deben hacerse nuevamente venir las vitelas y tapas para formarlos aquí según se lo tengo a V. indicados [sic] en mi comunicado fecha 23 de Diciembre último= En el dicho tubo de lata va la música escrita tal como se quiere que se escriba en el libro coral, y comprende el oficio de vísperas y la misa correspondientes a cada una de las tres festividades de la Santísima Virgen que se celebran con solemnidad en nuestra Iglesia, a saber: la Asunción, Inmaculada Concepción y Anunciación; con prevención de que aún cuando va escrita la palabra antífona en cada una de las del oficio no es para que se escriba en el libro, sino para que el que va a copiar sepa lo que es, y pueda hacer las divisiones y acápites en sus respectivos lugares= Al fin de cada antífona con la palabra *seculorum* se indica en notas musicales el tono del salmo que sigue, y para que el cantor no lo confunda con la misma antífona debe separar ambas cosas la abreviatura P.S.

Se quiere pues que esta abreviatura vaya escrita siempre con tinta roja como se encuentra en la foja modelo, a fin de que le resalte a primera vista al que está cantando= Va igualmente una foja en que se halla escrito el principio de las vísperas de la Asunción

[4] AAS, Gobierno, Legajo 28, n° 49, fols. 21-22v.

de Nuestra Señora con el objeto de que sirva de modelo para el tamaño del libro, forma de los caracteres y notas musicales, número de los renglones, líneas de cada uno, dimensiones de lo escrito y de los blancos, colores de las letras, notas y líneas, márgenes y todo lo concerniente a la parte tipográfica= La foja se ha tomado del tamaño de la vitela que debe usarse, pero como ésta pierde algo de su ancho al tiempo de la encuadernación, se ha marcado en uno de los lados con una línea la parte que se dobla para la costura; por consiguiente el largo y ancho de los libros debe ser el que tiene la foja modelo remitida con exclusión de la parte marcada con la línea destinada a perderse en la encuadernación= Solamente las letras iniciales de la primera antífona de vísperas y las del introito de las misas serán del tamaño de la A de *Assumpta est Maria*: las otras iniciales de las demás antífonas, himnos, etc., no excederán del tamaño de la M. de *Maria Virg*o. En orden al color de unas y otras iniciales tendrá el artista libertad para elegir el que más le agrade, bien sea azul como las del modelo, o rojo, verde, morado, dorado, etc., con tal que no sea negro para cortar la confusión con el resto de lo escrito que va siempre de este color= Se quiere que las letras iniciales vayan adornadas con dibujos, viñetas imágenes o jeroglíficos del mejor gusto; y aun si juzgara más conveniente que las dichas iniciales varíen de forma –esto es que unas sean góticas y las otras de distintos caracteres– le dejamos a U. libertad para que como persona de gusto disponga de lo que le agrade= Para que en los principios de cada una de las tres festividades, el libro abierto presente mejor vista, se desea que la página derecha que debía quedar en blanco, se lleve con el epígrafe de cada oficio que será en el de la Asunción *Festum Asumpsionis B. Mariae semper Virjinis* [sic]. En el de Concepción. *Festum Inmaculate Conceptionis B. Mariae semper Virjinis*, y en el de la Anunciación. *Festum Anunciationis B. Mariae Semper vírjinis*; colocándose a más por vía de adorno figuras que representen el misterio y todo lo que se crea de mejor gusto. Igualmente si en los tres finales de los predichos oficios sobrase algún claro, se procurará llenar también con adornos= Todo lo concerniente a la encuadernación, tapas, piezas de metal para seguridad y comodidad y adornos enteramente lo dejamos a la voluntad de V; lo mismo que queda a su elección la vitela entre las del número 1. y 2. o sea de los precios de 4 fr. 75 cent. y 4. fr.; pues no sabemos cuál convenga mejor al volumen del libro= Como el fin que nos proponemos ahora es hacer un ensayo antes de procederse a la construcción de los demás libros, quisiéramos saber con individualidad los costos de la vitela, de los cueros para tapas de las piezas de metal de la encuadernación; del rayado de las fojas de la escritura, de los adornos, etc. a fin de calcular sobre datos fijos lo que nos haga más cuenta; si traer los materiales o los libros hechos; porque pudiendo quedar aquí las cosas bien hechas preferiríamos a los trabajadores del país= Sólo la bondad de V. me ha dado confianza para molestarlo con una relación tan menuda en materia tan ajena de las ocupaciones de V., que quizás por primera vez se le ofrece, y que probablemente los conocimientos que requiera no le volverán a servir= Cuando escribía a V. en veintitrés de Diciembre, juzgaba que habían incluido a V. la correspondencia para el Señor Encargado de Negocios de España, y que resolviendo V. tomar en Francia todo nuestro pedido, había retenido aquella. Pero no sucedió así porque al cerrar en el Ministerio ambas correspondencias, enviaron por separado la suya al Señor Sesé, y este caballero ha preparado un envío de música que quizá esté ya en camino. No siento que aumentemos así nuestro archivo, y antes me alegro para que haya más variedad; sin embargo es preciso cubrir al dicho señor Sesé los gastos que haya hecho: al efecto le escribo que libre contra V. lo que importen. Si buenamente tuviere V. ocasión de escribirle, estimaría que le repitiera esta prevención= De nuevo pido a V. indulgencia por esta tan cansada comunicación, y me le repito afectísimo seguro servidor y capellán que besa su mano= Rafael Valentín Valdivieso Arzobispo de Santiago___

[otra mano] Está conforme. Santiago, Mayo 3 de 1851.

[Firmado y rubricado] José Vitaliano Molina
Pro secretario".

7. Obras enviadas por Giuseppe Clementi desde Roma, entre 1863 y 1870[5]

Obra o colección	Signatura en el ACS
Tres misereres para los tres días de la Semana Santa. Composición del Mtro. J. Clementi. Roma, 1863.	282
Roma, 1863. Partitura *Lamentazioni da cantarsi nei tre mattutini della Settimana Santa ad use della Cappella Musica della Chiesa Metropolitana di Santiago del Chili. Composizione del M. Giuseppe Clementi.*	430, 615, 974, 1236
Entonaciones de los himnos que se cantan en esta Catedral puestas en música en Roma por Giuseppe Clementi. Año de 1870.	431
Gloria Laus, 9 lamentaciones y tres misereres a voces solas. Música del maestro J. Clementi. Roma 1863.	709, 954
Messa del Venerdì Santo posta in Musica dal Signor Giuseppe Maestro Clementi. Roma, 1860. *Antifona dopo de la 1ª Lezione*	1000
Ave Maris Stella de Clementi.	1010
Himno del apóstol Santiago por Clementi.	1012
Cartello addizionale per la Lamentazioni della Settimana Santa originale di Giuseppe Clementi, 1864. Roma.	1025
Gloria laus para el domingo de ramos; tres *Christus factus* y tres misereres, para miércoles, jueves y viernes santo, a voces solas por Clementi.	1230

8. Música recibida de Europa [1885][6]

Compositor	Obra o colección	Signatura en el ACS
Aldega, [Giovanni]	*Monstra te esse Matrem*	
Anónimo	Un cuaderno con partitura y siete cánticos a Loreto, manuscrito	

[5] Archivo de la Catedral de Santiago, Fondo de Música.

[6] Archivo de la Catedral de Santiago, sin signatura, "Inventario de la música recibida de Europa", incluido en un tomo cuya tapa indica "Inventario del Archivo Musical de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. 1882" [pp. 17-24]. Estos dos inventarios fueron entregados por Arrieta al nuevo maestro de capilla, Moisés Lara, el 19 de septiembre de 1894. Algunas entradas fueron tachadas, al parecer por el propio Arrieta, seguramente para indicar que ya no formaban parte del archivo; pero esto no fue considerado al momento de la transcripción. Presumiblemente, la música recibida de Europa es la que Arrieta trajo en 1885, ya que la mayor parte de las obras es de Battaglia y, sobre todo, Staffolini. No obstante, la caligrafía más descuidada en las últimas páginas hace pensar que algunas obras pudieron ser añadidas posteriormente y corresponder a otras adquisiciones o envíos. Este punto queda por aclarar.

* He indicado las distintas secciones que el inventario asigna a las obras de Staffolini para mayor claridad.

Battaglia, [Settimio]	Adoración de la Santa Cruz para el Viernes Santo	570, 764
Battaglia, [Settimio]	*Gloria laus* para el Domingo de Ramos	955
Battaglia, [Settimio]	Tres lamentaciones, *Christus factus* y Miserere para el miércoles santo a 3 voces	¿683?, 885
Battaglia, [Settimio]	Íd. para el jueves santo, con más un *Domine tu mihi lavas pedes*	707
Battaglia, [Settimio]	Tres lamentaciones, *Christus factus* y miserere para el Viernes Santo	¿682?, 1217
García	Dos cuadernos con misas de García	354, 355, 356, 357, 358, 382, 383, 384, 402, 405, 999
Lambillotte, [Louis]	Acompañamiento de orquesta al *Angelus* de Lambillotte	591
Madonno	Dos partituras con tercetos al Santísimo Sacramento	
	Alma Redentoris [sic]*	
Staffolini, [Archimede]	Dos *Alma Redentoris*, a 3 voces	
	Gloria laus	
Staffolini, [Archimede]	Una partitura para el *Gloria laus*	474
	Domines	
Staffolini, [Archimede]	3 domines a 3 voces	476
	Graduales y Ofertorios	
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de Todos los Santos	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para la Natividad de N. S. J. para la 1ª y 3ª misa	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Ascensión del Señor	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Resurrección con la secuencia	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Santísima Trinidad	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para la pascua de Pentecostés con la secuencia	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la preciosa sangre de N. S. J.	477
Staffolini, [Archimede]	Ofertorio y gradual para el día de Nuestra Señora del Rosario	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Ofertorio y gradual para el día de Nuestra Señora de Dolores, con la secuencia	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Inmaculada Concepción, tres con música diferente	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Anunciación de la Virgen	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de Nuestra Señora de las Nieves	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de San Juan Bautista	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día del apóstol Santiago	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de Corpus con la secuencia	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Natividad de Nuestra Señora	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de la Asunción de Nuestra Señora	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para el día de San Pedro	477, 1211
Staffolini, [Archimede]	Gradual y ofertorio para la Epifanía	
	Himnos	
Staffolini, [Archimede]	Himno para las vísperas de San Pedro, a dúo	598
Staffolini, [Archimede]	Himno para las vísperas del apóstol Santiago, a dúo	1068

Staffolini, [Archimede]	Himno para las vísperas de la Inmaculada, a dúo	1069
	Introitos	
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras para la 1ª y 3ª misa del Señor a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Para los tres días de Pascua de Resurrección	
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras para los tres días de Pascua de Pentecostés, a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras para la Ascensión del Señor a 3 voces	Sólo carátula
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras que contienen introito del día Corpus, Dominica infraoctava con Gradual para este día a tres voces y coro	
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras con introitos para la festividad de S. Pedro y S. Pablo y el Apóstol Santiago a 3 voces y coro	956
Staffolini, [Archimede]	Dos partituras con introitos para la Inmaculada Concepción, Natividad y Asunción de la Santísima Virgen a 3 voces y coro	
	Lamentaciones	
Staffolini, [Archimede]	Tres lamentaciones para el Miércoles Santo	1212a
Staffolini, [Archimede]	*Christus factus* y Misereres a 3 voces para Miércoles Santo	1231
Staffolini, [Archimede]	Antífona del lavatorio	1233, 1234
Staffolini, [Archimede]	Tres lamentaciones Jueves Santo a 3 voces	742, 1212c
Staffolini, [Archimede]	*Christus factus* y Miserere a tres voces	
Staffolini, [Archimede]	Tres lamentaciones para el Viernes Santo a tres voces	1212b
Staffolini, [Archimede]	*Christus factus* para el Viernes Santo a tres voces	960
	Letanías a la Santísima Virgen	
Staffolini, [Archimede]	30 Letanías: 24 a 3 voces y seis a dúo	
	Misas a 3 voces[**]	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 1	¿755, 1127, 1213?
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 2	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 3	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 4	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 5	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 6	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 7	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 8	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 9	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 10	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 11, Piccola messa, sin Gloria ni Credo	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 12, *Piccola messa a duo*	
Staffolini, [Archimede]	Misa Nº 13, *Piccola messa a duo*	
	Motetes al Santísimo	
Staffolini, [Archimede]	Cuatro Motetes a voces solas para la procesión de Corpus y su octava	
Staffolini, [Archimede]	12 motetes para el Santísimo a 3 voces	475
Staffolini, [Archimede]	3 motetes para el Santísimo a 2 voces	475
	Motetes para la Santísima Virgen	
Staffolini, [Archimede]	12 motetes, a 3 voces	475

[**] Algunas de estas misas seguramente se hallan en el impreso con 17 misas de Staffolini conservado parcialmente en ACS 1127 y 1213. Sin embargo, el orden y el número de voces indicados en el inventario muestran que Arrieta alude a fuentes diferentes, seguramente manuscritas. Así mismo, la relación entre las misas señaladas por Arrieta y los credos de Staffolini conservados en ACS 755 resulta difícil de determinar.

Staffolini, [Archimede]	3 motetes, a dúo	475
	Música fúnebre	
Staffolini, [Archimede]	Un invitatorio de difuntos, a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Misa [de réquiem] Nº 1 a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Misa [de réquiem] Nº 2 a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Cuatro responsos de difuntos, conforme el pontifical de obispos para las exequias de los prelados, a 3 voces	
	Pange lingua y sacris solemnis	
Staffolini, [Archimede]	Dos cuadernos con el himno *Pange Lingua* y *Sacris Solemnis*	
	Pasión	
Staffolini, [Archimede]	Una partitura Música Romana a voces solas para las Pasiones del Domingo de Ramos y Viernes Santo	
	Responsorios	
Staffolini, [Archimede]	Dos responsorios para la noche de Navidad, a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Un responsorio para la toma de posesión del Presidente de la República, a 3 voces	
	Salves Reginas	
Staffolini, [Archimede]	Dos *salves reginas* a 3 voces	630
Staffolini, [Archimede]	Dos *salves regina* a 2 voces	
	Te-Deumnes	
Staffolini, [Archimede]	Te Deum Nº 1 a 3 voces	
Staffolini, [Archimede]	Te Deum Nº 2, a 2 voces	
Wotzel	Dos cuadernos con tres misas	
Zangl, J. G.	Dos partituras con dos misas cada una y cuatro papeles, de S. Antonio y S. Luis	1.243

Música en papeles viejos traída de Roma por si podía aprovecharse algo

Anónimo	Cuatro cuadernos que contienen misa fúnebre a voces solas música antigua	
Anónimo	Siete misas viejas en papeles sueltos	
García	Cinco misas de García	*Vid. Supra*
García	Otras tres misas de García	Íd.
Larramendi	Una misa íd. [sola] íd. [partitura] por Larramendi a 4 voces	
Molina	Un credo de Molina*	138
Palestrina	Una adoración de la Santa Cruz por Palestrina	765
Sabegtti	Una misa sola partitura sin partes por Sabegtti	

Deja obsequiada a la Catedral el Señor Arrieta la música siguiente[7]

Aldega, [Giovanni]	*Monstra te ese Matrem de Aldega*	
Alzedo, [José Bernardo]	1 Trisagio de Alzedo a dos voces	224
Anónimo	7 Credos al unísono en varios cuadernos, voces solas	494
Madonno	Dos misas de Madonno a dos voces nº 1 y nº 2	¿850?
Wotzel	Tres misas en dos partituras por Wotzel	
[Zangl, J. G.]	Dos misas de S. Antonio y San Luis	*Vid. Supra*

[7] Algunas obras se repiten con relación al inventario anterior.

[*] Esta obra difícilmente fue traída desde Roma, ya que está dedicada a Mariano Casanova, arzobispo de Santiago a partir de 1886.

LA VOZ DE LA CALLE ENTRA EN LA ACADEMIA MUSICAL: LA FOLCLORIZACIÓN DEL POEMA SINFÓNICO EUROPEO POR PEDRO HUMBERTO ALLENDE"[1]

Rafael Díaz S.
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este artículo se centra en la obra de Pedro Humberto Allende *La Voz de las Calles*, planteando algunas consideraciones analíticas para sustentar la hipótesis de que esta sería la primera obra de la tradición musical chilena docta en introducir elementos del folclor en un nivel profundo de utilización. Con ello, se inicia una tendencia estética que, con los años, terminaría llamándose "nacionalismo" y, posteriormente, "indigenismo".

Palabras clave: *La Voz de las Calles*, Pedro Humberto Allende, nacionalismo, folclor, indigenismo

Abstract

This paper focuses on Pedro Humberto Allende 'piece of work called "La Voz de las Calles" In this, the author proposes some analytical considerations in order to establish the hypothesis that, the piece above mentioned, would be the first work of the classic tradition in using folk devices in deep structural level. With this work a new aesthetic current begins, a trend which in the lapse of three decades would become to be known as nationalism and, afterward, indigenous music.

Key words: "La Voz de las Calles"; Pedro Humberto Allende; Nationalism; Folclor, indigenous music.

[1] Este artículo fue financiado por el proyecto Fondecyt regular 1110027: "El Imaginario Aborigen de la Música Chilena Indigenista", del cual el autor es el investigador responsable.

Introducción

Entre las composiciones de Pedro Humberto Allende con raigambre local, ocupa un lugar significativo el poema sinfónico *La Voz de las Calles*. En esta obra, para orquesta sinfónica, Allende utiliza una serie de pregones populares del folclore urbano, como los de vendedores de botellas, frutas, empanadas de horno, pescados y *motemei*. La obra posee una sólida estructura basada en la sonata (estructura de origen centroeuropeo), pero con las características sonoridades del Santiago de principios de siglo XX. Es un clásico de la tradición musical chilena, pero es algo más que eso: *La Voz de las Calles* puede calificarse como la primera obra chilena del género folclor urbano, ochenta años antes que el mismo concepto fuera acuñado en la terminología de los géneros musicales en Chile.

Pedro Humberto Allende

Pedro Humberto Allende nace en Santiago, en 1885, y fallece en la misma ciudad en 1959. Allende fue compositor e investigador. Recibió el Premio Nacional de Artes, mención Música, en 1945. Fue el compositor fundador de la academia musical chilena. Sus maestros fueron Domingo Brescia, Luigi Stefano Giarda y Enrique Soro, entre otros. Entre 1918 y 1946 se desempeñó como profesor de armonía y composición en el Conservatorio Nacional de Música. En su cátedra formó a un grupo muy importante de compositores, entre ellos a Gustavo Becerra, el maestro más influyente que vino a continuación de Allende. Fue autor de importantes obras, como el *Concierto para Cello* y la obra sinfónica *La Voz de las Calles* (1920). En su estética se refleja un amplio abanico de intereses, como la música campesina chilena, específicamente la tonada, y la música de nuestros pueblos originarios. También la cultura de la urbe se refleja en su obra, es así que los pregones de la ciudad de Santiago, de los años veinte, se dejan oír en su pieza sinfónica y articulan la apariencia formal completa de la obra.

El trazado sonoro de *La Voz de las Calles*

Entre las composiciones de Allende con raigambre local, ocupa un lugar significativo el poema sinfónico *La Voz de las Calles* (1920), obra registrada en los CDs *Música del Sur del Mundo,* SVR Producciones, 1998, y *Música Chilena del Siglo XX*, Volumen VII y VIII, 2001. Allende utiliza una serie de pregones populares del folclore urbano, los que en estricto orden de aparición son los siguientes: Pregón 1 (tema conductor) no identificado por Allende; Pregón 2, "Botellas que venda botellas"; Pregón 3, "Calentito el Motemei"; Pregón

4, “Traigo pera y durazno, me compra pera y durazno”; Pregón 5a “A las de horno”; Pregón 5b, “A las de horno, como fuego, con pasa, aceituna y huevo”; Pregón 6, “Quiere huevo, los limones agrios, las brevas fresquitas, las brevas”. Estos pregones devienen en material temático que solo son moderadamente elaborados en las zonas transitivas o de puente de la obra. Por lo general, los diseños melódicos de los pregones no sufren mayores alteraciones y solo el sustento armónico de ellos cambia, de modo de conseguir algún grado de elaboración sin alterar el perfil melódico. En la figura siguiente se puede apreciar el trazado sonoro de este poema sinfónico:

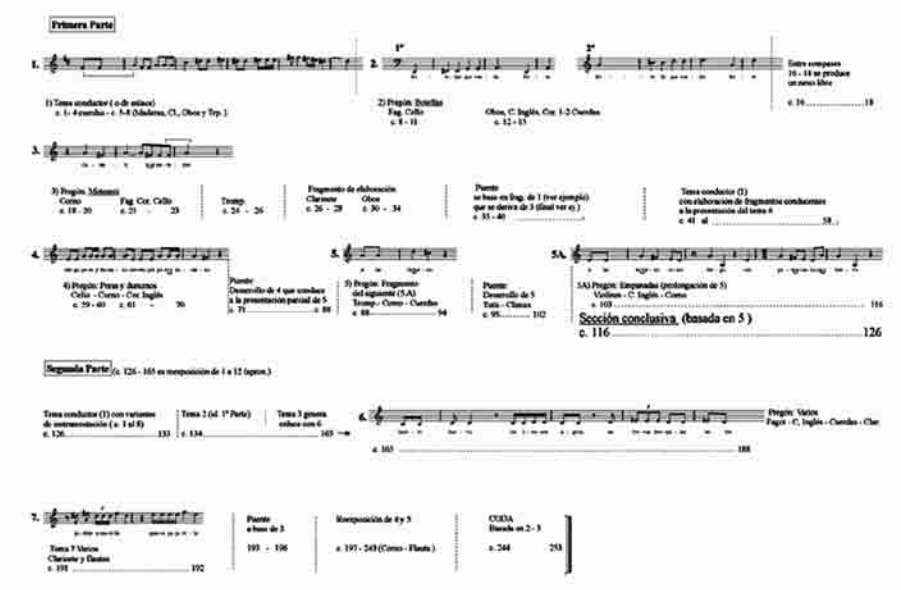


Figura 1

Es interesante observar la estrategia que empleó Allende para “atemperar” o desafinar estos pregones, a pesar de haber sido transcritos a notación y a temperamento occidentales. Continuamente, Allende suele emplear sonidos alterados en la melodía del pregón, que desajustan el sistema escalar que rige a la melodía, de modo de sugerir aquellos típicos desplazamientos de altura que suelen sufrir los pregones, ya sea por las desafinaciones del pregonero o por el efecto acústico llamado “Doppler”, que hace que percibamos a una melodía que se acerca a nosotros con un *pitch* cada vez más alto y más grave al alejarse de nosotros[2]. Esta variable

[2] El efecto Doppler, llamado así por el austríaco Christian Doppler, es el aparente cambio de frecuencia de una onda producido por el movimiento de la fuente respecto de su obser-

sicoacústica también es tomada en cuenta por Pedro Humberto Allende, pues las melodías de sus pregones se desplazan de su eje modal, dislocando la altura de su nota *finalis,* normalmente un semitono hacia arriba. Por ejemplo, el antecedente del tema conductor, parte armonizado en Re jonio (aunque la monodia del pregón está en un fa# frigio armónico), y al llegar al consecuente se desplaza rauda y abruptamente un tono más arriba, hacia el modo Sol# dorio. El antecedente de este pregón descansa en la *repercusa* Do#5 y el consecuente el Re#. Lo abrupto de la modulación deja en claro que Allende no está desplazando el canto por un procedimiento convencional de modulación, sino que está aplicando un madrigalismo proveniente de la experiencia sicoacústica de oír un pregón en la calle. Su objetivo es hacer que el pregón se nos acerque.

El mismo objetivo persigue, con otro procedimiento, en el pregón 2: "Botella que venda botellas", que irrumpe desde las profundidades del registro de la orquesta (Re2, a cargo del fagot y del cello), para luego "subir" hacia el registro medio, a la nota La4 (hacia el agudo), a cargo del oboe, corno inglés, cornos 1 y 2 y cuerdas. Nuevamente, el efecto Doppler aparece metaforizado en este procedimiento textural bastante efectivo. Todos los pregones están insertos en un sistema escalar modal, en especial aquellos codificados y utilizados en la modalidad sacra renacentista. Sin embargo, el uso que hace de ellos no es convencional, no solo porque los sonidos alterados que suelen aparecer en la melodía modal rompen con el patrón escalar en muchos momentos, sino que, a su vez, estos modos son tratados desde la verticalidad, es decir, si el modo de un pregón x se encuentra monódicamente en Fa# eolio, perfectamente puede pasar a convertirse en un Si dorio, por efecto del bajo armónico que sustenta a la línea melódica y que impone sus propias notas *finalis* a la línea horizontal.

¿Cómo logra Allende evitar la "descomposición" o fragmentación de su estructura debido a la sobreabundancia de material temático? Primero que todo, evitando el desarrollo, solo los puentes o secciones transitivas recurren a motivos de algunos pregones. Al estar generalmente los puentes a continuación de algún pregón, éstos no son más que una ampliación del consecuente de este pregón que sirve para concatenar con el siguiente. En segundo lugar, la obra posee una estructura a medio camino entre el esquema *Lied-Sonata* y el *Rondo-Sonata,* con sus claras licencias. Del *Lied Sonata,* Allende

vador. Doppler propuso este efecto en 1842, en una monografía titulada *Über das farbige Licht der Doppelsterne und einige andere Gestirne des Himmels* (Sobre el color de la luz en estrellas binarias y otros astros). El científico holandés Christoph Hendrik Diederik Buys Ballot investigó esta hipótesis en 1845, para el caso de ondas sonoras, y confirmó que el tono de un sonido emitido por una fuente que se aproxima al observador es más agudo que si la fuente se aleja. Hippolyte Fizeau descubrió independientemente el mismo fenómeno en el caso de ondas electromagnéticas, en 1848. En Francia este efecto se conoce como "Efecto Doppler-Fizeau".

toma la idea central de una sonata sin desarrollo. Del *Rondo-Sonata*, toma el concepto de tema estribillo, que le sirve para mantener algún material constante entre tanta diversidad de ideas temáticas. De ambos esquemas toma el concepto de "estructura en dos partes", aunque desde una posición más cercana al *Rondo-Sonata*, por la estrategia de ir introduciendo un tema conductor (estribillo) al que le suceden una serie de pregones a través de zonas modulatorias, rematando todo en una sección conclusiva. La segunda parte debe iniciarse con el tema conductor (cosa que Allende hace), para luego continuar con pregones, plantear una reexposición (Allende la produce no con el tema conductor sino con el pregón 5), para concluir con una coda.

Pese a la apariencia formal de raigambre clásica y la utilización de sistemas modales escalares con técnica de la música francesa de fines del siglo XIX, el contenido hace de la obra un poema sinfónico genuinamente inserto en la tradición académica chilena, y con soluciones y estrategias que pueden definirse como personales de Pedro Humberto Allende. Irrumpe en Chile, a su vez, un concepto de "obra-laberinto", o "viaje sonoro", en que la apariencia formal no es tanto una estilización de una estructura apriorística, sino el resultado de un derrotero por las callejeras sonoridades del Santiago de principios de siglo XX.

Crónica callejera

Resulta interesante observar la repercusión social que generó *La Voz de las Calles* en el ambiente musical chileno y, sobre todo, en la manera de concebir la personalidad de Pedro Humberto Allende por parte de sus colegas de oficio. Es sorprendente que, a pesar de que su *Concierto para Cello* obtuvo resonancia mundial, al ser ejecutado en París (y elogiosamente por Debussy), son sus *Tonadas* y *La Voz de las Calles* las obras que más lo marcaron dentro de Chile. Leamos, por ejemplo, la reseña crítica de Armando Núñez respecto del poema sinfónico de Allende, escrita en el mismo año de estreno de la obra:

> 'La Voz de las Calles'. Como el *Cabulliwallath*, de Tagore, nos lleva en un sueño exquisito y piadoso por las abigarradas calles de Calcuta, así esta obra de un compositor sabio y refinado, nos guía por las calles de Santiago, su ciudad natal. Oyendo esta música, nos quedamos sorprendidos como un ciego que de pronto viera la luz. Santiago nos parece pintoresco, con un alma propia, con una fisonomía sentimental en que no habíamos reparado, y que no solo lo diferencia de todas las ciudades del mundo, sino aun de las otras de Chile. La música recoge el canto lastimero de un pregón: 'Calientito el mote mei': melodía simple que el autor, en una maravillosa armonización, que hace pensar en la maestría de Ravel en 'Dafnis y Cloe', prolonga, varía, repite (...). El canto se ensancha en la descripción del ambiente. Se evoca el Santiago nocturno de los meses fríos.

En el silencio de las calles solas, un farol rojo, azul, amarillo, flota entre las brumas. Hora de la salida de teatro. Un vendedor de blanco delantal flotante, se aleja cantando su 'mote e mei calientito' con un acento de tristeza que se hace más agudo entre el frío y la soledad. ¿A dónde va? (...) ¿Por qué esta desolada melodía del pregón? ¿Acaso va cantando su "mote e mei calientito" mientras su hijos tiritan de frío? El pregón toma así, a través del altísimo temperamento del compositor, una importancia indescriptible de ternura, de amor por los humildes, de representación de esta raza nuestra con sus lágrimas 'dejos fatales de la raza mora', y de esta otra raza aborigen, de ojos absortos y andar taciturno (...). En ninguna tierra hay pregones tan tristes. Viene una mujer cantando: 'Traigo pera y durazno, me compra pera y durazno'. Su pregón, aunque flota y se diluye en un ambiente luminoso del verano, es apenas risueño, vagamente alegre (...). Esta conmovida entonación, copia una sonrisa surgida de un mar de amarguras, parece la canción intencionadamente alegre y dulce que canta una madre triste al niño en la cuna: su diluido tinte de alegría no hace más que resaltar el hilo de lágrimas que se esfuerza en ocultar su garganta (...). Y así pasan seis pregones desembocando si uno en el otro hasta presentar en un caudal de sentimiento, de elevación y piedad copiosa, el alma toda suave, resignada y fatalista, del pueblo chileno.

Me he creído encontrar con una maravilla frente a esta obra de acentuada personalidad y de un sentimiento tan puro como una parábola. Aquí Allende apenas si tiene de común con Debussy la novedad delicada e intensa del gran francés (...). Pero la blandura casi enfermiza de Debussy, su complicación nerviosa de pagano y cristiano a la vez, han cedido el paso a una elevación casi mística, generosa, de comunión con los dolores humanos. Allende, como la palabra de Jesús, nos vuelve llenos de amor hacia los humildes de nuestras calles. Y todo esto con la fineza con que Juan Ramón Jiménez, abandonando su torre de marfil, se vuelve un instante humano en 'La Cojita', 'La Carbonera Quemada' y 'El Niño Rico'.

La forma misma de la composición es acertadamente original. En vez de la forma sonata clásica, que en la primera parte expone en su totalidad el tema principal y tras un periodo de transición lo enlaza con un tema secundario, y solo en la segunda parte los analiza y desarrolla, en la obra de Allende, como en la Naturaleza, los arroyos que confluyen forman los grandes ríos, los temas se delinean al principio y el hilo de lágrimas de cada pregón acrece con el otro, y en un interés siempre creciente nos sacude el alma este oleaje de emociones que empieza con el sollozo de un alma y acaba en el sollozo de una raza entre las voces imponentes de cien instrumentos.

Semejante evolución, que importa en música lo trascendental de sustituir el método inductivo por el deductivo y la síntesis por el análisis, es uno de los mayores méritos técnicos de 'La Voz de las Calles'.

No hay obra de Allende que no sea un afán por superar su arte. Su labor honrada, modesta y escrupulosa nos sorprende una mañana cualquiera, después de un periodo de silencio y recogimiento, como esas flores orientales que en la obscuridad de la noche despliegan sus enormes corolas fragantes y lucen inesperadamente a la cándida luz matutina. Así esta que es, sin disputa, su obra más sólida y emocionada. Hay aquí igual derroche de sabiduría técnica que en las 'Escenas Campestres' y el 'Concierto para Violoncelo'; pero la comunión simple

> y desnuda con la vida ambiente da a la 'Voz de las Calles' un aliento de emoción cálida, casi inusitada en un maestro que, acaso por exigente cuidado de artística depuración, ponía a los oídos no selectamente cultivados, atentos más bien a la pulcra y esmerada arquitectura de la composición que a la suprema belleza del sentimiento (...).
> Humberto Allende, por más de un motivo el más grande y el más genuino compositor nacional, se ha labrado con su última obra un monumento solo comparable en la literatura americana a 'Tabaré', ese canto macizo y multiforme de la sonriente tierra uruguaya que sobrevivirá a las reglas y a las escuelas[3]".

Ya refiriéndose a las *Escenas Campestres*, otra obra que incorpora elementos folclóricos de Allende, Emilio Uzcátegui García dice en su libro *Músicos chilenos contemporáneos*: "Allende es el único que ha escrito música chilena, la verdadera música chilena"[4].

A su vez, un colega de oficio, Alfonso Leng, escribe sobre la obra de Allende:

> "(…) En 1917 escribe sus 'Cinco miniaturas griegas', de una belleza serena y cautivadora, en tonalidades pentáfona, hipodóríca, frigia, hipolidia y dórica.
> Después de estas obras, hay en la producción de este compositor un silencio de tres años, durante los cuales acumula en su espíritu impresiones e ideas que se manifestaron en 1920 en el magnífico poema sinfónico 'La Voz de las Calles', cuyos motivos están inspirados en los pregones de los vendedores ambulantes. En esta composición, escrita preferentemente en tonalidades griegas (especialmente frigia y dórica), domina un sentimiento de profunda melancolía, el dolor hondo del cotidiano monótono.
> Dos años más tarde (1922) escribe sus doce 'Tonadas' en estilo popular chileno, sin duda su mejor obra de piano y la que le ha dado más nombre en el mundo entero"[5].

En su alusión a *La Voz de las Calles*, Alfonso Leng acierta en su apreciación de la apariencia formal (Poema Sinfónico), pero simplifica hasta el error el aspecto de la modalidad que, para Leng, se basa en "tonalidades griegas (especialmente frigia y dórica)". En realidad, el sistema modal de *La Voz de las Calles* es muy particular. No proviene del sistema modal griego (aunque hay puntos de confluencia), sino que deriva de los sistemas escalares que comportan los pregones que Allende utiliza. Es decir, las líneas melódicas de los pregones pueden ser armonizadas dentro de un sistema modal de origen campesino y que no necesariamente proviene de la tradición folclórica chilena. En honor a la verdad, muchos de los pregones que se voceaban por las calles del Santiago de los veinte del siglo pasado provie-

[3] Núñez, Félix Armando. "La voz de las calles. La última obra de Allende", pp. 10-11.
[4] *Ibid.*, p. 12
[5] Leng, Alfonso. "Humberto Allende", p. 279.

nen, estilísticamente, de la canción juglaresca y del folclor de España[6]. Las monodias de los pregones que recogió Allende son, en su mayor parte, originales, aunque tributarias de aquella tradición ibérica. No ocurre así con el sistema de modalidad que los sostiene, que proviene del folclor andaluz y extremeño, y también de los cantos o fórmulas melódicas de alféreces. Esta institución (el alférez) emigró al Nuevo Mundo junto con la Iglesia Católica[7]. El siguiente pregón, recogido por Pedro Humberto Allende, es indudablemente derivado de una fórmula de entonación de alférez:

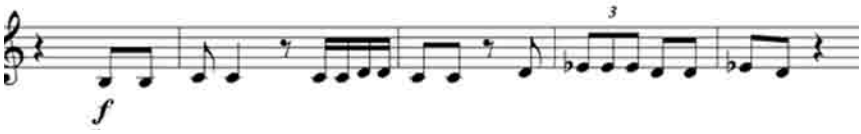



Figura 2a. Pregón nº 6 de "La Voz de las Calles"

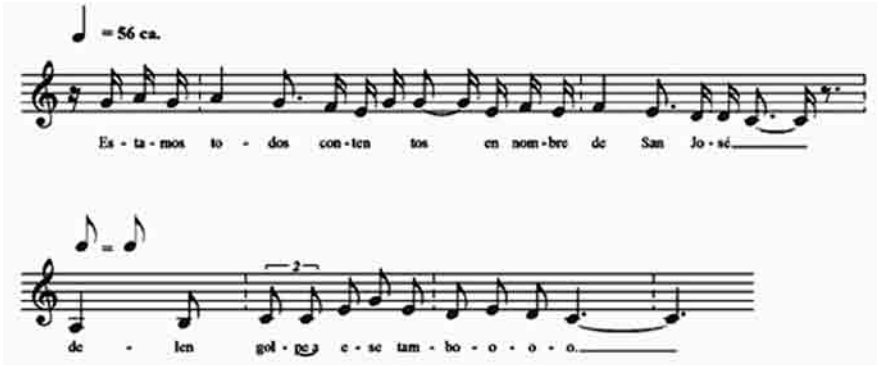


Figura 2b. Fórmula de Alférez.
Fórmula de Alférez fue recopilado y transcrito por Leonardo García en la fiesta de la Tirana (Iquique, Chile), en el 2003. Colección particular.

[6] Para el tema, ver Crivillé I Bargalló. *Historia de la música española*, pp. 131-183.

[7] Investigaciones sobre el origen del cargo de alférez, nos llevan a las cofradías de indígenas del siglo XVII (Valenzuela, 2010). El alférez figura en la preceptiva de la Casa de Sevilla respecto de las regulaciones internas de los roles para los integrantes de la cofradía hispana colonial. En el Chile del siglo XVII, es el cófrade que representa a la hermandad ante el clero. En la *Histórica relación del Reyno de Chile,* de Alonso de Ovalle (1646), se consigna que el alférez era un cargo que desempeñaba un integrante de la cofradía española y era quien administraba y organizaba a la hermandad. Con el paso de los siglos, el rol del actor social "alférez" quedó, pero su función se adaptó a la religiosidad popular. Las fuentes históricas consignan: "…y era menester traer pendón y que ellos eligieran al alférez para que él se hiciera cargo de hacer fiesta para ellos" (De Ovalle, 1646, pp. 184-185).

Resulta necesario subrayar la notable similitud entre los sintagmas de inicio, transición y clausura de la figura 2ª, y el tipo de fórmula melódica detectada en el canto de alférez adscrito a la cofradía de los *chinos* durante la fiesta de la Tirana. Al superponer los sintagmas del pregón utilizado por Allende y la fórmula del ejemplo 2b, resulta evidente que el pregón se basa en esta cintilación, propia de la cofradía de mayor jerarquía en la fiesta de la Tirana.

En estas fórmulas melódicas utilizadas en el canto de las cofradías, se pueden integrar diversos textos, por cierto, también un texto propio de un pregón. De ahí su nombre, "fórmula", que implica un patrón melódico acomodable a diversos usos y funciones. De este carácter polivalente se deriva, probablemente, la capacidad del canto de alférez de permear a otros repertorios y otras tradiciones.

Que ciertos estilemas de la fórmula de alférez coincidan con los estilemas ejes de un pregón no debe extrañar. La fórmula de alférez posee un rol especial dentro de la *performance* ritual: normalmente la cantan todas las cofradías en la despedida de una fiesta de religiosidad popular. Además, equivale al momento de la oración dentro de la misa y, por tanto, el sentido de fórmula se esparce por todo el cantoral del ritual. Esta situación de privilegio, en términos de la percepción acústica colectiva, asegura que la melodía se incorpore al inconsciente colectivo de una comunidad. De ahí a pasar a formar parte de un hacer musical anónimo y tradicional, hay solo un paso. En especial, nótese como el tresillo de la figura 2a muestra un rasgo originario profundo: la capacidad del pie rítmico de agruparse indistintamente de manera binaria simple o de binaria compuesta.

No todos los pregones provienen de fórmulas provenientes de cofradías. Una excepción es aquel tema conductor que utiliza Allende para darle unidad motívica a su poema sinfónico[8]. Este tema no es un pregón, sino un santo y seña de los tiempos de la Independencia:

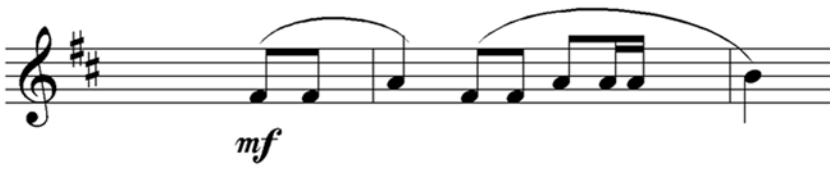



Figura 3. Tema conductor de *La Voz de las Calles.*

[8] Cosa que no consigue pues su motivo conductor no es desarrollado ni tampoco genera las otras ideas temáticas.

Conclusiones

Este esbozo analítico pretende subrayar la incidencia que posee la tradición oral en la cultura musical chilena de tradición escrita. Lo ha sido desde sus albores, particularmente en creadores pioneros como Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt. No es de extrañar que, hoy en día, las jóvenes generaciones de compositores continúen buscando en las músicas que no poseen estatus académico, las músicas de la calle, los materiales y las poéticas para sustentar sus propios trabajos que surgen de la academia. La búsqueda de Pedro Humberto Allende de una música con raíz, no en lo externo, no en la descripción superficial, sino en lo profundo de sí, parece no tener fin. Alude a una creación musical escrita de carácter mestizo, en que el peso de lo inconsciente y la fuerza de una cultura animista parecen siempre aflorar entre las notas de una partitura, no importando los años y el impacto de la revolución Internet.

Bibliografía

Díaz, Rafael; González, Juan Pablo (2011). *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago de Chile: Amapola Editores y Consejo Chileno del Libro.

Crivillé i Bargalló, Josep (2007). *Historia de la música española. El folclore musical*. Madrid: Alianza Música.

De Ovalle, Alonso (1646). *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago de Chile: Universitaria, edición de 1969.

Leng, Alfonso (1927). "Humberto Allende". *Marsyas,* vol. 1, nº 8, pp. 279-283.

Núñez, Félix Armando (1920). "La voz de las calles. La última obra de Allende". *ZigZag*, vol. 16, nº 801, 26 de junio, pp. 10-11.

Quiroga, Daniel (1979). "Clásicos de la música chilena llegan al disco", *Revista Musical Chilena*, vol. 33, nº 145, pp. 129-133.

Rodríguez, Carlos (2000). "Cofradías en Chile Central. Un método de evangelización de la población indígena, mestiza y criolla". En: *AHICH*, nº 18.

Valenzuela, Jaime (2010). "Devociones de Inmigrantes indígenas andinos y plurietnicidad urbana en la conformación de cofradías coloniales (Santiago de Chile, siglo XVII)". *Historia*, vol. I, nº 43, enero-junio, pp. 203-244.

CRÓNICA DEL HISTÓRICO CONFLICTO QUE AFECTÓ A LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE ENTRE EL 29 DE ABRIL Y EL 29 DE DICIEMBRE DE 1959

Agustín Cullell

Resumen

El conflicto sinfónico marcó el final de una etapa sin precedentes en la historia del desarrollo musical chileno. En efecto, no solo aquellos episodios fueron la expresión de un enfrentamiento entre músicos de orquesta y sus organismos directivos, sino que también representaron el punto de inflexión de toda una época de grandes realizaciones, cuyo máximo esplendor se manifestó en las décadas de 1940 y 1950. Coincidiendo con el renacer de Europa después de la posguerra, a fines de los años 50 y siguientes, una aguda crisis económica afectó a los países de Iberoamérica y ésta, naturalmente, impactó con fuerza en todas las áreas de la actividad musical chilena. Al mismo tiempo, la sociedad en general experimentaba profundos cambios, dando un notable giro a sus comportamientos, formas de vida, modos de sentir y de pensar. En nuestro medio, atrás quedaron y se perdieron, entre otros valores, el de la mística con la que hasta ese momento los músicos habían ejercido su profesión. Y por supuesto esta cualidad no fue ajena a quienes, durante aquel conflicto, defendieron posiciones adversas con entereza y fervor en sus convicciones, lo que es relatado en esta crónica.

Palabras clave: Orquesta Sinfónica de Chile, vida musical, Instituto de Extensión Musical, música y sociedad, derechos gremiales de los músicos.

Abstract

The symphonic conflict marked the final stage of an unprecendented period in the history of Chilean musical development. In fact, those episodes were not only the expression of a confrontation between orchestra musicians and their directive organisms but also represented a turning point of a period of great accomplishments reaching

its maximum splendor in the decades of 1940 and 1950. Coinciding with European rebirth of post-war Europe, at the end of the fifties and the following years, an acute economic crisis affected Iberoamerican countries and this, obviously, impacted strongly all areas of Chilean musical activity. At the same time, society as a whole experienced profound changes changing its behaviors, life forms and ways of feeling and thinking. Among us, among other values, the mystic of the musicians and their profession were left behind and lost. Obviously, this condition was not alien to those who during that conflict defended antagonistic positions with integrity and passion, the object of this chronicle.

Key words: Chilean Symphonic Orchestra, musical life, Institute of Musical Extension, music and society, corporate rights of musicians.

En el contexto de la vida musical chilena, 1959 fue un año para no olvidar. A lo largo de todos los que han transcurrido desde entonces, siempre he tenido el deseo de ofrecer un testimonio escrito de esos dramáticos acontecimientos, casi nunca mencionados en las crónicas musicales del país[1]. Antes de que el tiempo lo impida, me propongo reivindicar aquí la memoria de sus protagonistas, de los que yo formé parte, y la historia de un conflicto único en su género, por sus características, su desarrollo e insólito final; al mismo tiempo, para que hoy, si leen estas líneas, cada uno de los integrantes que ocupa un cargo en las filas de la Orquesta Sinfónica de Chile sepa que éste se lo debe a ese gran contingente de músicos que, desde sus posiciones antagónicas, hace medio siglo, lucharon con determinación y sacrificio por sus convicciones, incluso, llegado el caso, hasta la propia renuncia; porque más allá de la divergencia imperaba el superior propósito de defender ese gran patrimonio cultural del que todos nos sentíamos orgullosos.

Desde la distancia casi intemporal en la que me encuentro al escribir estas palabras, quiero hacerlo sin maquillar personajes, hechos o circunstancias, y desde la óptica que, pienso, permite el paso del tiempo, para soslayar, y digo tan solo soslayar, nuestra humana inclinación al subjetivismo, sobre todo al encarar situaciones en las que nos hemos visto comprometidos. Espero lograrlo con la objetividad deseable y no fracasar en el intento; pero, antes, un pequeño recordatorio, a modo de introducción.

Nunca será suficientemente recordado, máxime ante la proverbial y curiosa capa de silencio que discurre sobre tantos episodios de la vida musical chilena en el pasado, al parecer sumergidos en la nebulosa de los tiempos, el caso de la odisea que representó la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile (OSCH), como entidad estable, y de que ésta se materializara por Ley de la República; los diez años de infatigables esfuerzos (1931-1940) desplegados por los componentes de aquella Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (ANCS), con Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal al frente, para sensibilizar a los miembros del Congreso en pro de

[1] Si se desea indagar y analizar la conflictiva situación ocurrida en la Orquesta Sinfónica de Chile durante 1959, el investigador, con mucha dificultad, encontrará fuentes escritas. Las excepciones son las noticias al respecto aparecidas en los medios de prensa. La *Revista Musical Chilena*, que siempre ha sido un reflejo fiel del acontecer musical nacional, se abstuvo de informar y opinar hasta su nº 68. Allí, el decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile escribió un editorial en momentos en que comenzaba a resolverse el conflicto. Señaló al comenzar: "La dirección de esta *Revista* no se ha ocupado de la situación que afectó tan seriamente la vida musical del país durante el presente año, teniendo en vista la necesidad indispensable de mantener el espíritu y objeto de este órgano de publicidad a salvo de toda problemática que incide en un trastorno de índole administrativa, organizativa o gremial en marcha. (Letelier, Alfonso. "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical", p.1).

la ansiada Ley; el tormento de Sísifo padecido en el último tramo, al vetar el presidente Aguirre Cerda, influenciado por un grupo de compositores, el proyecto aprobado por las Cámaras, y la titánica lucha por conseguir los votos necesarios para que finalmente el presidente ratificara la Ley[2]. Además de un sinnúmero de obstáculos que no es del caso detallar aquí. Luego, la esplendorosa actividad desarrollada en los años 40 y 50, la época dorada de la Sinfónica, con sus brillantes temporadas oficiales, en las que participaron los más grandes directores y solistas del mundo, convirtiéndose, junto a la del Colón de Buenos Aires y la del S.O.D.R.E de Montevideo, en una de las mejores orquestas de Iberoamérica. Todo esto pudo desaparecer para siempre aquel 29 de abril de 1959.

La crisis tuvo su origen en una profunda fractura ocurrida en las relaciones de la orquesta con las autoridades del Instituto de Extensión Musical (IEM)[3]. Ésta se venía gestando desde hacía algún tiempo y en aquella fecha llegó a su punto crítico. Durante el año anterior se habían producido cambios importantes en las direcciones, tanto de la orquesta como del Instituto. El primero, por la renuncia de Víctor Tevah al cargo de director titular para asumir, invitado por Pablo Casals, la dirección de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, además de la actividad musical de la que el ilustre maestro era su director general. A su vez, en el IEM renunció también

[2] En 1920 se creó la Sociedad de Compositores Chilenos, en el seno de la cual se generó, ante el proyecto de desarrollo de la música propuesto por Santa Cruz y Carvajal, la división de dicha Sociedad y se fundó, en 1936, la Asociación Nacional de Compositores, entidad que apoyó con entusiasmo el proyecto que significó la creación del IEM (Ver Torres, *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores, 1936-1986*, pp.11-15).

[3] La creación del IEM mediante la Ley Nº 6.696 de octubre de 1940, se debió a varios factores propios del momento histórico que se vivía, entre estos la necesidad de la "clase media" y de los sectores más postergados del país por mayor acceso al arte y la cultura, así como las demandas de los músicos por resolver muchos de los problemas que les afectaban. En la práctica, la fundación del IEM era el tercer y último paso del proyecto de desarrollo de la música chilena del siglo XX, comunicado por Santa Cruz, presidente de la Sociedad Bach, en1924. El primero había sido la reforma del Conservatorio Nacional de Música, en 1928, y el segundo la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1929. Gracias al IEM, se crearon, primero, los llamados "cuerpos estables": la Orquesta Sinfónica de Chile, en 1940; el Ballet Nacional Chileno, en 1945, gestado en la Escuela de Danza, nacida en 1941, y el Coro de la Universidad de Chile, fundado en 1945. En distintos momentos se fueron fundando otras entidades artísticas, como un cuarteto de cuerdas, un quinteto de vientos, un grupo de percusiones, un coro de cámara, el grupo folclórico en el Coro de la Universidad, el Ballet de Cámara, la Ópera Nacional, la *Revista Musical Chilena*, el Instituto de Investigaciones Musicales, la Radio IEM, el Departamento de Grabaciones del IEM, una imprenta de música y varios otros organismos, con distintas funciones, destinados al desarrollo y fortalecimiento de la vida musical nacional. (Ver: Claro, Samuel y Urrutia Jorge. *Historia de la música en Chile*; Peña, Carmen; Torres, Rodrigo y Meléndez, Pablo. *Enciclopedia temática de Chile. Música*; Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música*; Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile. 1900-1951*).

al cargo su entonces director, Vicente Salas Viu, y en su reemplazo fue nombrado Juan Orrego Salas. A todo esto se planteaba la necesidad de suplir el cargo vacante en la dirección de la Sinfónica y, en tal sentido, se resolvió abrir un concurso nacional y, en caso de declararse desierto, contratar un director extranjero. Esta noticia, junto a la renuncia de Tevah, la recibí encontrándome en Europa, donde perfeccionaba mis estudios de dirección orquestal. Tenía prevista fecha de regreso para marzo de 1959.

Al concurso postularon dos conocidos músicos: Héctor Carvajal[4], colega mío en la orquesta, y Jorge Peña, amigo y compañero de estudios en el Conservatorio. Se le otorgó el cargo a Carvajal en calidad de director interino por el término de un año, a contar del cual podría ocuparlo en propiedad.

Al asumir la dirección del IEM, uno de los proyectos estrella de Orrego Salas era realizar esmeradas grabaciones de música sinfónica chilena para su difusión nacional e internacional. Lo que no se informó en su momento fue el hecho de que se había firmado un contrato con la RCA Víctor, Sello Rojo, interesada en transformar estas grabaciones en discos comerciales y promocionarlos *urbi et orbe* a través de su famosa marca. Para ello, la matriz se realizaría con las magníficas grabadoras *Ampex* de nueva generación, que el Instituto había adquirido para su Departamento de Grabaciones, para luego enviarlas a la sede de la RCA en Nueva York y obtener su procesamiento final y ulterior comercialización. Sin duda, un proyecto de enorme trascendencia para la música chilena, conseguido por Juan Orrego Salas merced a sus estrechos vínculos con los medios artísticos estadounidenses, a más de su prestigio personal como compositor en el gran país del Norte. Llegado a este punto, *noblesse oblige*. Aunque las circunstancias y mis proverbiales desencuentros con Domingo Santa Cruz y personas de su entorno (me echó de su clase de composición por considerarme un *enfant terrible*) me condujeran entonces a integrar las filas rebeldes, hoy me pregunto si toda la razón al estallar el conflicto estuvo efectivamente de nuestro lado, o tal vez solo una parte; porque, para bien o para mal, en la mayoría de los enfrentamientos, y aquel no fue una excepción, la verdad es administrada casi únicamente por los vencedores.

Cuando después de aparecer el primer long play –*Divertimento para orquesta*, de Gustavo Becerra, y *Concierto para violín y orquesta*, de Carlos Riesco, con Enrique Iniesta de solista–, la orquesta se enteró de la existencia de un contrato firmado con la poderosa RCA, el Centro de Profesores de la OSCH formuló de inmediato una protesta a la Junta Directiva del IEM, manifestando que en sus obligaciones no figuraba la de grabar discos co-

[4] Hijo de Armando Carvajal, fundador de la Asociación Nacional de Compositores Sinfónicos (1931-1938) y primer director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile (1941-1947).

merciales, y que, en tal caso, como en cualquier orquesta del mundo, esta clase de trabajos estaban sujetos a *royalties*; por tanto, solicitaba negociar un pronto acuerdo sobre este punto; de no ser así, la orquesta se opondría en el futuro a grabar nuevas obras en tal modalidad. Orrego Salas, junto a los demás miembros de la Junta, sostuvieron la improcedencia de esta negativa, amparándose en los estatutos del IEM, cuyo articulado enfatizaba la misión de dar a conocer y divulgar la música de los compositores nacionales. A partir de ahí los desacuerdos se fueron agudizando y las grabaciones previstas para el resto del año quedaron detenidas temporalmente. Esta situación fue llevada a conocimiento de las altas autoridades universitarias por el entonces decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Alfonso Letelier. Al enterarse, la directiva de la orquesta elevó una comunicación al H. Consejo Universitario en la que exponía sus argumentos en materia de grabaciones comerciales, paso que irritó enormemente a la cúpula del IEM, muy en particular a Orrego Salas y a Carvajal, quienes contaban a su favor con un grupo de la Sinfónica que no compartía el criterio de la mayoría.

Era evidente que las cosas no iban a quedar ahí. Por su parte, y como no podía ser de otro modo, Domingo Santa Cruz, el gran artífice del desarrollo musical chileno en el siglo XX y principal impulsor en la creación del IEM, salió públicamente en apoyo irrestricto de la grabación de discos comerciales con música sinfónica chilena, acompañado de duras críticas a la actitud insolidaria de quienes, según él, se oponían solo por mezquinos intereses subalternos. Pero, con todo, este creciente *impasse* no habría alcanzado la virulencia a la que llegó, de no ser por otro hecho desafortunado, ocurrido en relación con el reglamento de la Orquesta Sinfónica.

Hacía tiempo que se había planteado la necesidad de modificar alguno de sus artículos y actualizar otros, a cuyo efecto se organizó una comisión integrada por Juan Orrego Salas, Héctor Carvajal y dos miembros del Centro de Profesores de la OSCH, en la que, por cierto, no se llegó a materializar ningún acuerdo. Ante la imposibilidad de lograr un consenso, se decidió enviar por separado al H. Consejo Universitario las propuestas de ambas partes, previo informe de su Departamento Jurídico. Como era de rigor, la de la orquesta fue depositada en la Oficina de Partes de la universidad. Atascada ésta *sine die* en algún trámite interno, sin conocerse el motivo –lo cierto es que nunca llegaría a manos del rector ni a los miembros del Consejo–, al regreso de vacaciones, marzo de 1959, la orquesta se enteró con desagradable sorpresa que durante el periodo vacacional había sido aprobado un nuevo reglamento de la Sinfónica propuesto por Juan Orrego Salas, cursado éste a la Contraloría General de la República para su toma de razón y publicado con fecha 23 de febrero de 1959. Orrego se había movilizado con rapidez para gestionar su propio reglamento, porque no estaba dispuesto a tolerar más obstáculos a sus proyectos.

Era un documento en cuyo articulado figuraban muchas de las normas que regían la actividad de las orquestas norteamericanas, en las que el músico estaba prácticamente sometido a rígidas pautas de trabajo y a una ciega obediencia, facilitándose los despidos en cualquier instante, muchas veces por el simple capricho de algún director, como me consta. Uno de los principios sustentados afirmaba que "para que el instrumentista de orquesta rinda el cien por cien de su capacidad, no debe usufructuar de la propiedad del cargo corriendo el riesgo de burocratizarse".

En realidad esta fue la principal causa del conflicto, aunque, como se verá, no su verdadero detonante. Y a propósito de esto último, quizás convenga mencionar aquí la atávica y sorda animosidad que desde hacía muchos años reinaba en Chile entre intérpretes y compositores; un sentimiento subyacente cuyo origen era la facilidad de los segundos para acceder a ciertas ventajas que otorgaba su condición: obtención de sustanciosas becas, como la *Fullbright* o *Guggenheim*; representatividad internacional; cargos directivos relevantes, etc. También, en ese escenario de sentimientos encontrados, no hay que ignorar el síndrome que afecta a un buen número de instrumentistas de orquesta, en particular a los de cuerda: "No haber conquistado la alfombra roja del *Carnegie Hall*". Por último, los complejos estímulos que guían la conducta y forjan la personalidad de cada músico, y es que no existe aquel que, en mayor o menor grado, no haya visto alguna vez reflejada su imagen en el estanque de Narciso… "Quien esté libre de pecado que lance la primera piedra". Pero volvamos a nuestra historia.

Yo había regresado de Europa y me reincorporé a mi puesto de violinista justamente cuando la orquesta, bajo la batuta de Héctor Carvajal, reiniciaba sus ensayos. Informados de estar sujetos al inédito régimen laboral que, en ausencia de nuestros dos delegados, se nos había impuesto, ese primer ensayo se efectuó bajo un clima de alta tensión y, al finalizar, los dirigentes del Centro convocaron una asamblea para conocer sus detalles. Se tomó la decisión de impugnarlo, objetando razonadamente los artículos que considerábamos inaceptables, que eran la mayoría, tarea que se encomendó a una comisión de la que formé parte[5]. Al mismo tiempo, se adelantó una protesta dirigida al entonces rector de la Universidad de Chile, Juan Gómez Millas, y a miembros del H. Consejo Universitario, a la Cámara de Diputados, con comunicación al Sindicato Profesional Orquestal (SIPO), constituido por los músicos populares y sinfónicos, cuyo presidente era el percusionista Tulio Aguayo, y a la Central Única de Trabajadores (CUT), que presidía Clotario Blest, solicitando su inmediata derogación. A nuestro juicio, este nuevo reglamento transgredía todas las normas vigentes y, por tanto, lo considerábamos ilegal.

[5] Conservo ejemplares de ambos reglamentos.

Hasta el viernes 24 de abril nos dedicamos a la lectura y estudio de diversas obras incluidas en la programación de la Temporada Oficial. Pero, en la orden de ensayos para el lunes siguiente, día 27, estaba programada la *Primera Sinfonía* de Roberto Falabella, con el plan de iniciar su grabación a partir del miércoles 29. No obstante, pese a la negativa de la orquesta sobre este asunto y a la expresa solicitud de buscar una solución dialogada al problema, no se había producido hasta la fecha ningún llamado a los dirigentes de la OSCH por parte del IEM. Los músicos lo consideraron un *diktat* y la indignación hizo presa en sus filas; además, a ello se agregaba la imposición del nuevo reglamento. Ese lunes por la tarde se solicitó, y consiguió, una reunión urgente con Juan Orrego Salas en la señorial casona de Agustinas 620, que entonces ocupaban conjuntamente las oficinas y dependencias de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y las del IEM. No hubo acuerdo. Orrego Salas manifestó que en aquel momento no se disponía de recursos para sufragar peticiones de *royalties* por esta clase de trabajos, pero estaba dispuesto a examinar más adelante tal posibilidad. El contrato con la RCA comprometía realizar dos discos long play por año; en el intertanto, agregó, no quedaba otra opción que cumplir con nuestro deber de grabar.

Naturalmente no podíamos oponernos a ensayar la obra de Falabella, pero aquella mañana del miércoles se produjo el detonante que paralizaría toda la actividad sinfónica del año, con las graves consecuencias que es fácil imaginar: cierre de la Temporada Oficial y consiguiente devolución de abonos; cancelación de contratos a los artistas invitados, junto con sus respectivas indemnizaciones. No era menor la gravedad de la situación para el futuro de todos nosotros, en caso de que se aplicaran medidas excepcionales e incluso se optara por suprimir la orquesta como entidad, como así estuvo a punto de ocurrir. En efecto, tal idea cundió al poco tiempo con fuerza en las altas esferas, entre las que se hallaban varios decanos del Consejo Universitario, miembros de la Cámara de Diputados y el Senado. Se decía por ejemplo que: "Dado el hecho de que ya existe la Orquesta Filarmónica, la Ley 6.696 que ha dado origen al IEM se podría modificar por 'vía de urgencia', y de sus tres 'cuerpos estables' eliminar el primero, la Orquesta Sinfónica de Chile, dedicando su presupuesto a potenciar el desarrollo musical en otras zonas del país".

Aquel día, en el Teatro Astor –nuestra sede desde 1957, luego de abandonar el Municipal–, cuando Héctor Carvajal, después de repasar la Sinfonía de Falabella, dio la voz de grabación, Juan Manuel Valcárcel[6] tomó

[6] La directiva de la orquesta (Centro de Profesores) estaba presidida por Juan Manuel Valcárcel, percusionista, un hombre de mucho temple; César Araya y José Arias, violinistas; los hermanos Filiberto y Juan Baronti, violinista y cellista, respectivamente, y Abraham Rojas, primer trombón.

la palabra y le manifestó que "la orquesta estaba dispuesta a ensayar la obra, puesto que era su obligación, pero no a grabarla para su difusión comercial, a menos que hubiera un acuerdo previo sobre la materia". Santiago (Tito) Pacheco, mi gran amigo y responsable del Departamento de Grabaciones del Instituto, se encontraba en la caseta de proyección del Astor con las máquinas *Ampex* a punto. Héctor Carvajal se enfureció y gritó: "¡Falabella, toma uno!". Casi nadie alzó sus instrumentos. Valcárcel volvió a tomar la palabra y le dijo textualmente (quedó grabado): "Maestro, con todo respeto, la orquesta no va a grabar si no se cumplen sus demandas". Entonces Carvajal, pleno de ira, gritó: "¡¿Quién es la orquesta?! ¡Que se paren los que son la orquesta!", y nos levantamos 79 integrantes. Quedaron sentados 14, entre éstos mis queridos y admirados maestros Enrique Iniesta, nuestro concertino, y Ernesto Ledermann, su ayudante. Junto a ellos, conformando el Cuarteto Chile, Zoltan Fischer, primer viola, y Ángel Cerutti, primer violoncello. También otros destacados músicos como Stephan Terç, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y Hanns Loewe, integrantes del Cuarteto Santiago. Por carecer de partes, no estaban presentes las dos arpistas, Clara Pasini e Isabel Bustamante, junto a Elena Waiss (piano y celesta).

Al ver lo ocurrido, Carvajal exclamó: "¡Se suspende el ensayo, pueden irse!". Serían más o menos las 10:00 AM. Carvajal, junto a los 14 que no compartieron nuestra actitud, abandonaron el lugar de ensayo. Entonces, José Arias se dirigió a todos los que nos pusimos de pie para decirnos: "¡Compañeros, no se muevan, tenemos que hacer una asamblea de inmediato!". A esas alturas no sabíamos que Tito Pacheco tenía los micrófonos abiertos y las máquinas continuaban grabando. Obviamente, tenía orden de hacerlo. Juan Orrego Salas y Héctor Carvajal, en previsión de lo que pudiera ocurrir y ante la eventualidad de que la orquesta se negara a grabar, habían planificado esta maniobra. Lo supimos tiempo después. El IEM difundió la grabación por diversas emisoras y César Araya consiguió una copia, lo que para el Instituto se transformó en un *boomerang*.

Con la directiva de nuestro Centro al frente, Juan Manuel Valcárcel, José Arias y Abraham Rojas (los que más sabían de problemas laborales) tomaron la palabra para señalar que era necesario permanecer en nuestros puestos hasta la hora de finalizar el ensayo, porque no podíamos dar la impresión de haber abandonado nuestras obligaciones. Arias cumplió la tarea de localizar un notario amigo y traerlo para que testificara nuestra presencia en el sitio de trabajo. Abraham Rojas fue el encargado de ubicar rápidamente a un miembro del Sindicato Profesional Orquestal para que también fuera testigo de la situación. Juan Manuel tuvo a su cargo contactar con miembros de la directiva de la Filarmónica y César Araya con los medios de comunicación. Todo eso se cumplió con notable rapidez.

Del mismo modo, al día siguiente, antes de las 9.30 AM, concurrimos los 79 como de costumbre al Teatro Astor para cumplir con nuestro horario. Previendo que pudiéramos tener problemas, fuimos acompañados por el notario, un miembro del SIPO y otro de la CUT contactado la tarde anterior, así como por algunos medios de prensa y radio. Efectivamente, nos encontramos con que la puerta de entrada a camarines y al escenario estaba cerrada con llave.

Fue un gran escándalo. Una escena impresionante: 79 músicos con sus instrumentos llenando la acera de la calle Huérfanos y el portal de acceso al Teatro Astor. Periodistas de prensa y radio tomando fotos y declaraciones. De ahí nos fuimos todos, acompañados por los representantes sindicales, a una sala de conferencias cercana para efectuar una asamblea y examinar los alcances de ese *lock out*. Lo primero fue mantenernos férreamente unidos. Luego, mantener a la orquesta en acción; continuar nuestra actividad de algún modo. Con este fin, por intermedio de la CUT conseguimos un local en la calle Arturo Prat, que afortunadamente disponía de un gran patio techado con vidrio que permitía la entrada de luz exterior, un lugar muy apropiado para ensayos y asambleas. Por otra parte, la CUT ofreció a nuestra directiva darle plataforma invitándola a participar en un acto gremial que se iba a celebrar, no recuerdo con motivo de qué, ese mismo sábado por la mañana en el Teatro Caupolicán. Entonces salió a relucir la idea de hacerlo con nuestra orquesta en vivo, cosa que se aprobó por unanimidad y, claro, cayó sobre mí la responsabilidad de dirigir esa presentación. Los 79 conformábamos afortunadamente la plantilla de una sinfónica completa, así que debíamos procurarnos rápidamente un par de timbales, algunos contrabajos y otros materiales diversos. Los atriles los traería cada uno desde su casa. Tomando en cuenta todos los factores logísticos: conseguir el instrumental, la música –facilitada por la Filarmónica–, transporte, etc., se lograron cumplir estos objetivos en tiempo récord (me ahorraré detalles). Debíamos interpretar unas tres o cuatro piezas cortas que fueran asequibles al público asistente, a cuyo efecto ensayamos la tarde anterior nuestro programa consistente en: "Obertura" de *La Gruta del Fingal*, de Felix Mendelsshon, *Danza húngara* nº 1, de Johannes Brahms, "Vals de las Flores" del ballet *Cascanueces*, de Piotr Ilich Chaikovski y "Danza del Fuego" de *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla. Inauguramos la presentación con la Canción Nacional, que de allí en adelante presidiría todas nuestras futuras actuaciones. Con este "concierto" inicié mi decisiva participación en la lucha por la causa de la Sinfónica, mantenida inalterable hasta el final de la contienda. Radio Chilena transmitió el acto y el vespertino *Última Hora* publicó un reportaje con gran foto en portada. Esa noche, como a las 11.00 PM, sonó el timbre de mi casa. Salí. Frente a la puerta del antejardín estaba mi amigo Tito Pacheco. Cuando le fui a abrir

me detuvo con un gesto. A través de la reja me espetó profundamente alterado: "¡Solo he venido para decirte que hoy te has cubierto de estiércol!", y se fue sin despedirse. Era el padrino de mi hijo.

Fue el presagio de una ruptura que, con el paso de los meses, iba a radicalizarse, afectando amistades, buenas relaciones y dividiendo en dos a la familia musical chilena. Se vivieron situaciones en las que la pasión visceral predominaba sobre la cordura, dando pie a continuos enfrentamientos verbales, con amenazas incluidas. Pero, al menos, fue para nosotros reconfortante comprobar que la gente de la calle se mostraba masivamente de nuestro lado. La orquesta era una institución muy querida por el pueblo, sentimiento atesorado desde la vieja época de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, en los años 30[7].

No podían dejar de pagar nuestros salarios, dado que la justificación del *lock out* por parte del IEM estaba paralizada a raíz de las oportunas medidas tomadas por nosotros. Daba la impresión de que las dos partes litigantes se enfrentarían a un contencioso largo y complejo, en el que ninguna podía predecir su final. Suspendida la Temporada de Conciertos Oficiales, era preciso mantener la atención del público y los medios hacia nuestra causa. Con el fin de dar un comienzo digno y a la vez llamativo a esa singular temporada de conciertos que improvisábamos, tuvimos la audacia de solicitar el Salón de Honor de la Universidad de Chile, cosa que se consiguió por intermedio de la Federación de Estudiantes de Chile. Llegamos con pancartas y lemas que se colocaron en los costados del hemiciclo y en la entrada principal. Como el espacio era pequeño –aunque previamente se había retirado la mesa de ceremonias y los sillones–, tocamos de pie, con nuestra tenida de reglamento, el Barros Jarpa, y obviamente el acto lo iniciamos con la Canción Nacional. Las repercusiones de este concierto fueron de impacto. Se cumplió el objetivo de dar a conocer aún más nuestra situación y obtener el respaldo de la sociedad en general. Repartíamos folletos explicativos por las calles, tarea en la que nos ayudaron magníficamente

[7] En agosto de 1931, la ANCS inició una constante actividad, ofreciendo año tras año conciertos –y no solo en Santiago– apoyada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Existen datos significativos al respecto: en 1932 se realizaron 36 conciertos, cuatro en provincias y 10 populares; en 1933 se hicieron 65 presentaciones, 21 en provincias y 29 populares; en 1935 y 1936 fueron 34 los conciertos, y en 1937 y 1938 se disminuyó a 12 conciertos sinfónicos en cada año. (Ver Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música*, 2007, pp. 354-356, 539,540). A pesar de este descenso y desaparición de la ANCS en 1939, en la memoria de los chilenos quedó el hecho de que nunca antes de la fundación de la ANCS se habían efectuado tantos conciertos sinfónicos en el país. A esto se sumó la gigantesca labor realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile desde 1941 a lo largo y ancho del territorio nacional. (Ver Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. *Historia de la música en Chile;* Peña, Carmen; Torres, Rodrigo y Meléndez, Pablo. *Enciclopedia temática de Chile. Música*, 1989, y Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música*).

los alumnos del Conservatorio, capitaneados por Cirilo Vila y Fernando García. En las semanas posteriores fuimos a la Cámara de Diputados, con el fin de entrevistarnos con los jefes de los grupos parlamentarios, exponer nuestro conflicto y solicitar su apoyo para que plantearan y resolvieran nuestro problema en una sesión convocada *ad hoc*. Se llevó a cabo, pero no hubo *quórum*. Santa Cruz, Orrego Salas y Letelier lograron impedir con su influencia esta convocatoria. En este tira y afloja pasamos alrededor de dos meses; mientras, tocábamos en diferentes partes.

Como la situación se hallaba en un callejón sin salida, diversas personalidades de la intelectualidad: escritores, artistas, profesionales de alto nivel y simpatizantes en general, se ofrecían como mediadores. De ahí surgió un comité que se puso en contacto tanto con las autoridades universitarias como con ambas partes en conflicto. También, quienes habíamos formado parte del Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño, Jorge Román y yo, por nuestra proximidad a Víctor Tevah, fuimos encargados de ir a su casa para solicitarle su intermediación en el conflicto. Él siempre se había distinguido por su particular distancia hacia los núcleos de poder, aunque participara de éstos en su condición de director titular de la Orquesta. De hecho, en su etapa de concertino y primeros años como director, encabezó una sonada rebelión contra Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal, debido a profundos desacuerdos durante la famosa cruzada emprendida para lograr la ansiada Ley. Coloquialmente hablando, podría decirse que Víctor Tevah era como un "verso suelto" en sus relaciones con el "oficialismo musical". Pero esta vez, en la misión que los cuatro debíamos cumplir, admito con tristeza que no conseguimos nada. Se disculpó aduciendo que regresaba pronto a Puerto Rico.

Se llegó a un principio de acuerdo: como no queríamos saber nada de Héctor Carvajal, por su relación directa con nosotros, el IEM aceptó soslayar en principio el problema y traer a un director en calidad de Invitado Principal, que resultó ser el maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente, entonces director titular de la Sinfónica de Lima. Nosotros aceptamos y el grupo antagónico también. En julio reiniciamos la actividad. La situación era muy tensa. Debo comentar que en el Conservatorio, excepto Ernesto Ledermann, quienes pertenecían al otro grupo no nos dirigían la palabra. Por razones obvias, Jaime de la Jara y Francisco Quesada debieron ausentarse de las clases con Enrique Iniesta. Pero la supuesta paz duró poco. En uno de los ensayos, Zoltan Fischer hizo un comentario imprudente y Arnaldo Fuentes, entonces ayudante del primer cello, se salió de sus casillas y lo increpó de mala manera. ¡Y hasta ahí llegamos! Herrera de la Fuente suspendió el ensayo y renunció a continuar dirigiendo, con lo cual volvimos a la situación anterior, si bien esta vez mucho más complicada. Los directivos del IEM tenían en sus manos las herramientas legales para echar

a andar el despido íntegro de los miembros de la orquesta y convocar a concurso para llenar las plazas vacantes. En tales circunstancias, dados nuestros antecedentes, pensar en un reingreso era una misión absolutamente imposible.

En los últimos días de agosto toda la orquesta fue despedida, al aplicársele un Decreto Supremo que ordenaba su reorganización, y de inmediato se publicó el llamado a concurso para finales de septiembre, anunciándose en medios de comunicación de Norte, Sudamérica y Europa. Inmediatamente de conocerse esta noticia, la CUT y el SIPO enviaron comunicaciones a sus filiales de dichos continentes para que difundieran los motivos de nuestro conflicto e impidieran que se presentara algún postulante. Como los concursos eran públicos por ley, al llegar la fecha de la prueba nosotros nos ubicamos en la platea del Teatro Astor en calidad de espectadores. Se presentaron los 14 "disidentes", pero solo seis lo hicieron por Oposición; el resto, concertino y primeras partes, lo cumplieron por Antecedentes. El IEM no consiguió su objetivo ya que no acudió ningún candidato del país ni del extranjero.

Pero no podíamos cantar victoria. Las circunstancias se tornaban dramáticas. El hecho de que la Sinfónica de Chile estuviera en peligro de desaparecer era mucho más previsible que antes. Un número importante de miembros del Consejo Universitario proponían solicitar de una vez al Congreso la modificación de la Ley 6.696 y dedicarla a otros propósitos, a lo que el decano Alfonso Letelier y otros consejeros, rector incluido, se opusieron. A ello se agregaba nuestra cruda realidad. Ya no recibíamos sueldo. No recuerdo la cantidad de noches recorriendo calles junto a mi gran amigo y colega Jaime de la Jara, dándole vueltas una y otra vez a la situación en la que nos hallábamos. Incluso pensamos seriamente en explorar otras alternativas, no descartando emigrar.

De pronto, en una de nuestras reuniones asamblearias surgió la idea de dar un gran golpe de efecto: solicitar a la Municipalidad de Santiago el permiso para ofrecer conciertos en el Quiosco de la Plaza de Armas, a modo de pequeña Temporada. Se sugirió que fueran los días jueves por la tarde, para cuyo fin se formó una comisión integrada por Tito Dourthé, nuestro concertino, César Araya, Arnaldo Fuentes y José Arias, para que se entrevistaran con el alcalde Álvarez Goldsack, recién nombrado. Lo que menos esperábamos era tener una excelente acogida. Fue algo increíble. No sabíamos que había seguido nuestro conflicto con mucho interés. No solo nos concedió el permiso, sino que, por su intermedio, se consiguieron luces, micrófonos, parlantes, transporte de instrumentos y... ¡la desviación del tráfico en esa zona de la Plaza de Armas, además de protección policial! Ofrecimos cinco conciertos, que fueron programados entre la última semana de octubre y fines de noviembre, con obras del

gran repertorio. Nuestro éxito fue rotundo (*El Mercurio* publicó una gran foto en primera página) y conseguimos que miles de personas llenaran el espacio comprendido entre las calles Estado y Ahumada. Los alumnos del Conservatorio portaban pancartas. Mi esposa junto a otras señoras de músicos repartían, a manera de recuerdo, volantes explicativos con cada programa.

Entre nuestros valiosos apoyos se encontraba la distinguida pianista Herminia Raccagni, entonces directora del Conservatorio Nacional. En un determinado momento nos llamó a quienes integramos el Cuarteto de Cuerdas del establecimiento a su oficina para una conversación muy privada. Ella se había entrevistado con el rector Juan Gómez Millas para solicitarle personalmente la búsqueda de una solución a nuestro grave problema. El rector le sugirió, por su parte, que ella contactara con un grupo pequeño de personas de su confianza, de ser posible, jóvenes valiosos, objetivos y responsables. La idea era concertar en su casa una reunión con el rector para exponerle nuestra visión del conflicto.

En efecto, fue un contacto francamente positivo. Nos escuchó a cada uno por espacio de casi hora y media. Nos hizo preguntas claves y nosotros, con la confianza que permitía el momento, tratamos de exponer la situación de la forma más clara, precisa y contundente posible. Por supuesto, no emitió ningún comentario sobre nuestras intervenciones. Cuando se fue el rector nos retiramos agradeciéndole a Herminia Raccagni, en nombre de la orquesta, su inapreciable gestión. Esta reunión tuvo lugar los últimos días de octubre, a punto de iniciar los conciertos en la Plaza de Armas. Cabe suponer que, como consecuencia de este encuentro, el rector y el Consejo Universitario determinaron formar una comisión integrada nada menos que por Armando Carvajal, Gustavo Becerra y la propia Herminia Raccagni, con el fin de proponer una fórmula de solución aceptable para ambos grupos en conflicto. Al conocer esta resolución, Juan Orrego Salas tuvo un gesto de nobleza que le honraría, y fue el de presentar su renuncia con carácter indeclinable. Estaba absolutamente en desacuerdo con la decisión tomada; tampoco quiso ser un obstáculo. A Héctor Carvajal se le ofreció otro cargo que no aceptó, y también presentó su renuncia. Finalmente, Alfonso Letelier se inclinó por acatar la propuesta, y en su honor debo manifestar que, a medida que avanzaba el enfrentamiento, su actitud se destacó por su talante moderador.

Fueron días de infarto. La comisión se reunió con nuestra directiva y ésta nos transmitió las siguientes propuestas de arreglo: no podía obviarse la realización de un concurso, puesto que así lo exigían las normas reglamentarias; por tanto, como nuestra posición en tal sentido era férreamente contraria, la comisión nos propuso efectuar un simulacro del mismo, pero dando absoluta imagen de legalidad, para cuyo efecto se formarían

pequeños conjuntos de cámara (cuartetos, tríos, quintetos, etc.), tocando obras *ad hoc*. Estas pruebas se realizarían entre los días 26, 27 y 28 de diciembre. La comisión sería la misma antes citada. Nos reintegraríamos a nuestros puestos de trabajo el próximo 2 de enero bajo la dirección del maestro Teodoro Fuchs, a quien se contactó en Buenos Aires. Aprobamos por unanimidad estas propuestas; también lo hicieron nuestros antagonistas.

A partir de ahí volvimos a la normalidad. Se produjo la reconciliación y se reanudaron las diferentes temporadas de concierto. Gustavo Becerra asumió la dirección del IEM y yo quedé temporalmente en calidad de director titular *ad interim*, compartiendo mi cargo de violinista con el de director, hasta que abandoné la que había sido mi profesión de tantos años para dedicarme por entero a esta última. Pero, entre ese "antes y después", nada volvió a ser lo mismo. No se sale de un conflicto sin hondas heridas. Todos, unos y otros, habíamos acumulado una pesada carga emocional cuya huella marcaría por mucho tiempo nuestros destinos. El desgaste sufrido durante esos meses también dañó con fuerza la solidez del conjunto, resquebrajando sus pilares de sustentación: esos viejos magníficos que en cualquier gran orquesta constituyen el alma de la mejor tradición sinfónica y le otorgan ese inconfundible sello de identidad; esos viejos que me decían: "mire usted, joven, en este pasaje, Kleiber, Busch, o Scherchen, o Celibidache, o… exigían tocarlo de esta manera o la otra". Pues bien, a esos viejos magníficos los perdimos después de la ruptura, ocasionando una gran brecha generacional. Los que en virtud de sus años acumulados pudieron marcharse, sin pensarlo dos veces tramitaron su jubilación. Mi estimado maestro Enrique Iniesta renunció a su cargo de concertino para ocupar el mismo puesto en la Orquesta Filarmónica. Por diversas causas y en un corto lapso de tiempo, también renunciaron: Zoltan Fischer y Elena Waiss, dedicándose a su labor docente en la Escuela Moderna de Música; así como el mejor corno inglés que jamás haya tenido la Sinfónica, a la vez extraordinario violoncelista, Hanns Löewe, quien se incorporó también a la Filarmónica; Tito Dourthé, emigró a la Sinfónica de Lima para ocupar allí el cargo de concertino; los jóvenes y excelentes violinistas Jaime de la Jara, con un brillante porvenir como intérprete y profesor, junto a Francisco Quesada y Fernando Ansaldi, para acudir al llamado de Fernando Rosas e integrar la recién creada Orquesta de Cámara de la Universidad Católica… Y así tantos más que sería largo citar aquí.

Finalmente, yo, para asumir la dirección titular de la Orquesta Filarmónica en 1965. Poco después… pero bueno, ese después ya forma parte de otra historia.

Bibliografía

Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. (1973) *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe.

Letelier, Alfonso. (1951) "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical". *Revista Musical Chilena*, vol. XIII, nº 68, noviembre-diciembre, p.1.

Peña, Carmen; Torres, Rodrigo y Meléndez, Pablo. (1989) *Enciclopedia Temática de Chile*, Tomo 21, "Música". Santiago de Chile: Editora Revista Ercilla Ltda.

Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Santa Cruz, Domingo (2007). *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Torres, Rodrigo. (1988) *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores. 1936-1986*. Santiago de Chile: Editorial Barcelona.

ANÍBAL ARACENA INFANTA (1881-1951). PERFIL DE UNA INFATIGABLE TRAYECTORIA DEDICADA AL "DIVINO ARTE": PERIODO 1900-1930[1]

Carmen Peña Fuenzalida
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

La historia de la música nacional ha excluido parcial o totalmente a numerosos músicos que no compartieron el canon musical establecido aproximadamente a partir de la segunda década del siglo XX. Tal es el caso de creadores como Samuel Negrete, Celerino Pereira, Pedro Valencia o Aníbal Aracena Infanta, entre otros. Gracias a la conservación de varios álbumes de este último compositor, por parte de su nieto Rodofo Suárez, esta comunicación busca articular un perfil biográfico de su trayectoria creativa y como intérprete, al mismo tiempo que dar cuenta de la recepción de su quehacer por parte del público, en el periodo comprendido entre 1900 y 1930.
Aracena fue un músico multifacético, de oficio, consecuente con su concepción estética y con una visión de mundo que lo llevó a mantener permanente contacto con distintos sectores de la sociedad de su época, razón por la cual gozó de amplio reconocimiento público.

Palabras clave: Aníbal Aracena Infanta, música en Chile, músicos chilenos, Conservatorio Nacional de Música, órgano Chile

Abstract

The history of our national music has excluded partially or totally numerous musicians who did not share the musical canon established approximately from the second decade of the 20th century. Such is the case of some creators like Samuel Negrete, Celerino Pereira, Pedro Valencia or Aníbal Aracena Infanta, among others. Thanks to the conservation of several albums of this last composer by his grandson

[1] Agradezco a la musicóloga Raquel Bustos el contacto con Rodolfo Suárez, nieto de Aníbal Aracena Infanta, y a él por la gran generosidad de facilitarme los álbumes de su abuelo para este estudio.

Rodofo Suaréz, this communication seeks to provide a biographical profile, information about his creative path and his role as a performer, at the same time that it seeks to give an account of the reception by the public, in the period understood between 1900 and 1930. I postulate that Aracena was a many-sided musician, of trade, consistent with his aesthetic conception and with a vision of the cosmos that led him to keep in permanent touch with the different sectors of the society of his epoch, reason for which he enjoyed wide public recognition.

Introducción

Aníbal Aracena Infanta forma parte de un significativo grupo de creadores apenas conocidos, pese a su larga trayectoria en diversos ámbitos musicales. Ocasionalmente mencionado por la historiografía musical chilena, fue un músico polifacético: compositor, pianista, organista, profesor, director de coros y orquestas escolares, editor y propietario de la revista *Música* (1920-1924), además de gestor y colaborador de numerosas iniciativas músico-sociales en las que participó como solista y(o) pianista acompañante.

Le correspondió vivir en un periodo de tránsito –fin del siglo XIX y primera mitad del XX– en el cual el país experimentó profundos cambios políticos, sociales y culturales, que no solo afectaron a las instituciones musicales sino también a los propios músicos. Baste recordar las batallas pro "modernistas", como la iniciada por Grupo de los Diez que, en 1916 y a través de su revista, proclamaba: "Dar forma a un noble anhelo de purificación artística"[2]. Este predicamento, seguido en la música por la Sociedad Bach –liderada por Domingo Santa Cruz–, significó impulsar el "modernismo", con el fin de remover los cimientos de la estética tardoromántica vigente, identificada por entonces como "italianismo"[3]. A ella fueron adscritos (¿o proscritos?) músicos como Enrique Soro, Aníbal Aracena, Juan Casanova Vicuña, Luigi Stefano Giarda, Roberto Puelma, Raoul Hügel o Celerino Pereira, entre otros, como recuerda Izquierdo[4]. Finalmente, el proceso culminó con la gran reforma del Conservatorio Nacional de Música, en 1928, su incorporación a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1929, a lo que se sumó, estéticamente, la fuerte entrada del germanismo musical.

En este contexto, Aníbal Aracena optó por una vida musical independiente de la academia, aunque relacionándose libremente con numerosos músicos en variados programas musicales y siempre manteniendo un contacto directo con la sociedad de su época.

[2] S/A, "Presentación" *Los Diez,* 1916: snp.

[3] Ver Peña, Carmen. "Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados".

[4] Izquierdo, José Manuel. "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", p. 34.

Perfil biográfico[5]

Aníbal Aracena Infanta nació en Chañaral, en 1881. Fue hijo único del matrimonio conformado por Raimundo Aníbal Aracena y Dolores Infanta. Por su nieto –Rodolfo Suárez– sabemos que se casó con Cristina Guzmán Fuentes y tuvieron cuatro hijos: María, Aníbal, Raimundo Francisco y Alejandro.

Pocos datos hay sobre su escolaridad, salvo que estudió las humanidades en el Liceo Santiago[6]. Según un artículo de 1903, inició sus estudios musicales en 1894, ingresando a estudiar piano y órgano en 1896 al Conservatorio Nacional de Música[7] (CNM en adelante). Fue alumno del profesor Germán Decker y concluyó sus estudios de acuerdo con los programas de la época.

Una información de prensa de 1898, con la lista de "alumnos que han salido distinguidos en los exámenes que hasta hoi (sic) se han verificado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación[8], lo incluye entre los estudiantes de la "sección superior", junto a "Ema Elsuer, María E. Guerrero, María Eujenia (sic) Rivera, Ofilia Rojas y Herminia Román", todos alumnos del profesor G. Decker.

Diversas referencias sobre su trayectoria señalan que fue un joven talentoso: "Como alumno del Conservatorio Nacional, no ha habido otro, que en el espacio de tres años hiciera el curso completo de piano obteniendo así su diploma de curso superior de este instrumento"[9]. También es revelador que, al poco tiempo de su ingreso al CNM, algunos estudiantes solicitaran al Ministro de Instrucción Pública de entonces su incorporación como profesor de piano. La reproducción de parte de dicha carta elogia las condiciones del joven de 17 años [1898][10].

> "Nosotros hemos elejido (sic) para que desempeñe este puesto al señor R. Aníbal Aracena Infanta, joven de reconocidos méritos artísticos, que es digno de obtener puestos de labor.

[5] Todas las referencias a fuentes de artículos y otros recortes de revistas y periódicos contenidos en los álbumes se encuentran manuscritas. El número de álbum corresponde al impreso en el lomo de los ejemplares disponibles.

[6] A. C. G., "El gran concierto del lunes 2 de julio", [1917] (sin fuente). Álbum 8 de Aracena, colección privada de Rodolfo Suárez (en adelante CPRS).

[7] S/A, "Nuestros Artistas. Aníbal Aracena", *La Prensa,* 1er nº, 20 de julio, 1903. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[8] S/A, "Conservatorio Nacional de Música", *La Nueva República*, 14 de diciembre, 1899. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[9] S/A, "Concierto Aracena", *El Mercurio*, 4 de octubre, 1907. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[10] Recorte fechado en junio de 1897, pero al parecer data de 1898 por datos consignados en *La República*, 27 de julio, 1900. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

> El señor Aníbal Aracena es el único que podemos aceptar con agrado para que desempeñe este puesto i estamos seguros que trabajará con ahínco por el adelanto de sus discípulos".

La noticia agrega que es un joven aventajado, "que ha hecho sus estudios con los señores Emilio Coeg, Amalia Gaillet, Federico Stober y Jermán (sic) Decker. Tiene 17 años de edad".

Dos breves reportes de 1903 dan cuenta de la intención de Aracena de estudiar en el extranjero, si bien ello no se concretó. Uno aporta que el propio músico solicitó al Ministro de Instrucción Pública que el gobierno lo envíe a "concluir sus estudios musicales a los conservatorios de Europa"[11] y el otro que: "Al Supremo Gobierno han elevado una solicitud, recientemente, varios caballeros que han sido profesores del joven i aplaudido pianista chileno, don Aníbal Aracena Infanta". Argumentan que "… desde hace algún tiempo, viene figurando con brillo en las filas de los buenos ejecutantes i maestros nacionales". Según se informa[12]: "La solicitud viene acompañada de informes o certificados de competencia, firmado por los maestros Aurelio Silva, Federico Stöber, Agustín Reyes, Eusebio Durán, Juan Campusano, Juan Betteo, Pedro Balmaceda, Emilio Pons, Vicente Morelli, Jermán (sic) Decker, A. Hügel y Eduardo Pons".

El mismo año que Enrique Soro llegó de Milán y se integró al Conservatorio, 1905, Aracena figura en la nómina de ex alumnos que recibió el certificado de "competencia"[13] y el diploma del "curso superior" del CNM, al igual que Carolina Gallardo (canto), Amelia Cocq (piano), Alfredo Padovani (armonía y composición), José Varalla y Julio Guerra (violín), entre otros[14].

Dos años después –23 de julio de 1907– fue nombrado profesor de Teoría y Solfeo en el Conservatorio Nacional, en reemplazo de Luigi Stefano Giarda, que asumió como profesor de Canto Coral y Conjunto Instrumental, y el 19 de junio de 1909 Aracena asumió como profesor de órgano, una cátedra nueva en la institución. En 1911 figura en la cátedra de

[11] *El Chileno*, 5 de octubre, 190[3]. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[12] *La República*, 6 de octubre, [1903]. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[13] Programa de la "Solemne distribución de diplomas profesionales otorgados por el Conservatorio Nacional de Música i Declamación", Teatro Municipal, 18 de diciembre, 1905. Álbum 2 de Aracena, CPRS. Acto efectuado el 18 de diciembre en el Teatro Municipal de Santiago. Fue presidido por el entonces Presidente de la República, Germán Riesco Errázuriz. Se interpretó escenas sobre *Olaf Trygvason*, para solos, coro y orquesta de E. Grieg, y *Cantata de la Ciencia*, para mezzosoprano, coro y orquesta, de D. Brescia. La orquesta estuvo conformada por 70 alumnos y ex alumnos, el coro por 250 voces, bajo la dirección de Celerino Pereira.

[14] Sandoval, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849 a 1911*, p. 22.

piano y órgano, y como profesor de Teoría y Solfeo, junto a Luis Sandoval, Pedro Humberto Allende y otros[15].

Una brevísima información publicada con motivo de su fallecimiento –junio de 1951– agrega que fue profesor de Armonía desde 1907 hasta 1918 en el CNM[16]. No obstante, el violinista y ex profesor de esa institución, Ricardo Vásquez[17], en una entrevista precisa que, por renuncia de su maestro –Aracena–, en 1917 le correspondió a él reemplazarlo en la cátedra de Teoría y Solfeo. Ante la ausencia de fuentes que atestigüen su rol de profesor de Armonía, pareciera que, al menos en propiedad, las principales cátedras a su cargo fueron Teoría y Solfeo, Piano y Órgano.

Por esos años, e incluso antes, Aracena ya volcaba su interés hacia otros ámbitos formativos y su relación con establecimientos de educación escolar es explícita en informaciones de prensa y numerosos programas de mano. La preparación de coros y orquestas, su participación como intérprete solista y acompañante, y la composición de obras fueron parte de sus labores regulares en actos literario-musicales, reparticiones de premios, celebraciones de autoridades, concursos y festividades religiosas, principalmente en el Colegio de los Padres Franceses, Colegio San Agustín, Colegio San Pedro Nolasco y Colegio San Ignacio.

Por ejemplo, un artículo de 1903[18] señala que "Desde hace dos años es profesor de piano en el colejio (sic) de los Padres Franceses y las más distinguidas familias de nuestra sociedad le han llamado para entregarle la educación musical de sus hijos". Allí participó en diversos actos y también hay noticia de un *Trisagio* compuesto y arreglado por Aracena para la exposición del Santísimo[19].

Similares informaciones constan de su vínculo con el Colegio San Pedro Nolasco, donde participó en actos académicos junto con intérpretes como Guillermo Navarro, Julia Penjean, Emanuel Martínez y Mauricio Dumesmil[20], además de realizar uno de sus tradicionales conciertos anuales –15 agosto de 1920–, en el cual se estrenó el *Oratorio San Francisco de Asís*, del padre Hartmann, bajo la dirección del propio Aracena[21].

[15] *Ibíd.*, pp. 24, 29, 31.

[16] S/A "Inmemoriam". "Aracena Infanta ha muerto", p. 81.

[17] Gandulez, "Habla Ricardo Vásquez director de la orquesta del T. Victoria", *Las Últimas Noticias,* 25 de abril, 1936. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[18] S/A, "Nuestros Artistas. Aníbal Aracena", *La Prensa,* 1er nº, 20 julio, 1903. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[19] S/A, *Mensajero del Rosario,* "Crónica religiosa", 13 de septiembre, 1904. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[20] Programa impreso. Álbum 3 de Aracena, CPRS y Programa impreso. Álbum 11 de Aracena, CPRS, respectivamente.

[21] Aviso, *Música*, I/7 julio 1920, p. 16.

En el Colegio San Ignacio, de larga tradición musical, fue quizás el lugar en el que mayormente desarrolló actividades, por su permanencia durante 22 años, como informa Vera[22]. Junto con las ejecuciones de órgano para festividades religiosas, compuso obras y dirigió coros y orquestas. Por ejemplo, para una celebración de la Virgen, en 1922, en la cual la música de órgano y el conjunto coral tuvieron una actuación destacada, se interpretó, entre otras, su *Leyenda de San Francisco Javier*. Según Valsy[23], los cantos "se desarrollan con plena conciencia de lo que se hace y de lo que debe ser la música sagrada". Sobre la *Leyenda*, muy aplaudida por la audiencia, comenta:

> "Un movimiento de barcarola lento se desarrolla en su principio y es cantado por las segundas voces; sigue un Andante 'Coro de Ángeles', por las primeras voces, el cual se une con un solo que se robustece con otra voz al unísono, y termina con intervención de todo el conjunto, en un juego semi-contrapuntístico del órgano, realzando el interés de la obra".

"Al toque del Angelus", de la *Leyenda de la Tarde*, fue otra composición suya interpretada en la comunidad ignaciana para la celebración del segundo centenario de canonización de Luis Gonzaga (1726-1926), el 16 de junio de 1926[24]. No menos importante fue su actuación en las fiestas patronales. Una información de agosto de 1936 destaca la "espléndida" forma en que los alumnos cantaron la *Misa en Re* de Aracena, profesor de colegio[25]. Esta es una de sus obras relevantes, como se verá posteriormente.

Ya alejado de las aulas del CNM, en 1918 viajó a Buenos Aires con objetivos bien definidos, como comentó en una entrevista concedida a *Zig-Zag* ese mismo año[26]:

> " … conocer nuevos horizontes, de oír y hacerme oír en el instrumento al cual he dedicado las mejores energías de mi voluntad [el órgano]; en una palabra, estrechar relaciones artísticas con alguien más que no fueran nuestros compatriotas de siempre".

Durante su estadía, se informó sobre el quehacer musical bonaerense, se relacionó con intérpretes y compositores, y tocó "el Te Deum de Perosi

[22] Vera, Alejandro. "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", p. 26.

[23] Valsy, "Notas Musicales en las festividades religiosas de ayer en San Ignacio", *Las Últimas Noticias,* 9 de diciembre, 1922. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[24] Programa impreso. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[25] S/A, "La gran fiesta de San Ignacio", *El Mercurio,* 1 de agosto,1936. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[26] Disponible en http//:www.bncatalogo.cl/musica/articulo/MU0011018

y piezas de Bach y Dubois", para la fiesta del día de la raza en la Iglesia de Salvador de los padres jesuitas.

Los vínculos establecidos en Argentina motivaron, más adelante, conciertos de honor y breves informaciones y publicaciones. Tal es el caso de la primera velada del Centro de Alumnos y ex Alumnos del Conservatorio Nacional de Música, del 25 de mayo de 1919, o los conciertos de igual fecha de 1920 y 1921, entre otros, en los cuales se interpretó música de compositores como Alberto Williams, Alberto Poggi, Julián Aguirre, Carlos Pedrell y Felipe Boero[27]. Además, en el programa de la primera velada se reprodujeron artículos sobre sociedades y agrupaciones argentinas, escritos por Aracena en el curso de 1919 para medios tales como *El Mercurio*, *Zig-Zag* o *La Nación*[28], y la revista *Música* incluyó reseñas de la vida musical en Buenos Aires y obras de creadores argentinos en su "Folleto"[29].

La década de 1920 fue de intensa actividad para Aracena. Como creador celebró la composición de sus 100 obras, publicó varias de ellas, mantuvo sus presentaciones personales como intérprete, continuó como organista en la Basílica de la Merced, colaboró en conciertos programados por la Sociedad Bach, siguió su labor en colegios y ejerciendo el cargo de presidente, tanto del Centro de ex Alumnos de Conservatorio como de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos[30], entidades, entre otras, con las cuales programó y participó en numerosos conciertos con fines benéficos. Por otra parte, también figura en el cargo de secretario de la Sociedad de Compositores Nacionales (1920), junto con Celerino Pereira (presidente), Humberto Allende (vicepresidente), María Luisa Sepúlveda (tesorera), Eleodoro Ortiz de Zárate y Próspero Bisquertt (directores)[31]. Esta organización, denominada posteriormente Sociedad de Compositores Chilenos, entró en conflicto en los años treinta con el CNM[32]. Por último, un aporte de relevancia para nuestro medio en este periodo fue su proyecto editorial: la revista *Música* (1920-1924).

[27] Aviso de concierto. Álbum 11 de Aracena, CPRS.

[28] Programa impreso. Álbum 11 de Aracena, CPRS.

[29] *Cf Música* I/1, enero 1920; I/7, julio 1920; II/ 5, mayo 1921; II/ 6, junio 1921.

[30] El Centro de ex Alumnos de Conservatorio (antes Centro de Alumnos y ex Alumnos) se creó en 1916 y su primer presidente provisorio fue el profesor Segundo Meza. Ese mismo año fue elegido en propiedad Aníbal Aracena Infanta (*Música*, I/1, enero 1920, pp. 12-16). La Sociedad Musical de Socorros Mutuos se fundó el 15 septiembre de 1889, según consta en un programa de concierto de celebración de sus bodas de plata; Aracena ya figura como presidente de la Sociedad. Sin embargo, colaboró desde muy temprano (ca. 1901). Programa impreso. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[31] Invitación y programa impreso. Álbum 11 de Aracena, CPRS.

[32] Torres, Rodrigo. *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores 1936-1986*, pp.11-15; Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, p. 399.

Según consta en sus álbumes, en la década de 1930 Aracena concentró sus labores en las clases privadas, como profesor del Colegio San Ignacio, en las audiciones de órgano en la Basílica de la Merced y en los conciertos ofrecidos por el Centro de ex Alumnos del Conservatorio, que a comienzos de la década celebró sus 100 audiciones. Además, se publicaron algunas de sus obras más celebradas como *Las siete palabras de Nuestro Señor Jesucristo* (1938)[33] y *Cantos infantiles* (ambos en 1938). De la primera obra se dijo que[34] "… ha tenido franca aceptación y las casas religiosas de Santiago y provincias, han adquirido ejemplares, los que están a disposición del público en todos los Almacenes de Música, librería Zamorano, Proveedora del Culto (Palacio Arzobispal) y en la Basílica [de La Merced]".

De esta etapa, y como testimonio del valor que Aracena le otorgó a la formación musical, publicó el texto *Breves apuntes de teoría musical* que, más adelante, completó con otros contenidos de historia de la música y cantos a una, dos y tres voces. La Biblioteca Nacional de Santiago conserva cinco ejemplares: el primero de 1930 y el último, *Breves apuntes de teoría musical, historia de la música, solfeo y cantos a una, dos y tres voces con acompañamiento de piano*, corresponde a una sexta edición de 1942, corregida y aumentada[35]. Una información sobre la cuarta edición señala que se encontraba a disposición en "todos los Almacenes de Música y librerías Zamorano y Caperán", puntualizando que[36]:

> "… contiene todas las materias de Teoría Musical, Historia de la Música que exige el programa universitario para los establecimientos de instrucción. A esto se ha agregado una magnífica colección de solfeos que hacen de este texto, un libro completo para el ramo que se dedica".

Se sabe que Aníbal Aracena continuó su labor musical durante los años cuarenta; sin embargo, los álbumes que se conservan no proporcionan información necesaria para su estudio.

[33] En la Biblioteca Nacional se conserva una edición de 1938 y otra de 194? (sic) de Imprenta Pino.

[34] Recorte sin identificación de fuente [1938]. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[35] Aracena Infanta, Aníbal. (1930) *Breves apuntes de teoría musical*. Santiago: La Ilustración; (1936) *Breves apuntes de teoría musical e historia de la música*. 3a. ed. Santiago: Pino; (1938) *Breves apuntes de teoría musical, historia de la música y solfeo*, 4ª ed. Santiago: Zamorano y Caperán; (1940) *Breves apuntes de teoría musical, historia de la música, solfeo y cantos a una, dos y tres voces*. 5ª ed. Santiago: Zamorano y Caperán; (1942) *Breves apuntes de teoría musical, historia de la música, solfeo y cantos a una, dos y tres voces*. 6ª ed. (corregida y aumentada). Santiago: Casa Amarilla.

[36] Recorte. *La Nación*, 15 de abril, 1938. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

El compositor

Aníbal Aracena fue un compositor fértil desde muy joven. La primera obra consignada en sus álbumes data de 1896, año en que ingresó a estudiar al CNM. Se trata de *Amor a la Patria*, marcha militar dedicada al Batallón de Estudiantes de Santiago, muy difundida por los diarios de la época[37].

En 1922 la prensa informó que había completado el centenar de composiciones y de los numerosos homenajes que se rindieron en su honor por tal motivo. Entre ellos, un gran concierto efectuado el 23 de diciembre de 1922[38] fue objeto de un ilustrativo comentario de Lohengrin[39], en el que da cuenta de la personalidad de Aracena, la recepción que tuvo en nuestro medio y, de modo amplio, se pronuncia sobre su música.

Con bastante certeza, el autor señala que Aracena "ha sido un propagandista infatigable de todo lo que se refiere al arte musical, bajo cualquiera de sus formas". Recuerda que ha escrito artículos de crítica musical "reposada, tranquila y justiciera" y que, bajo su dirección, "se dio a luz una interesante revista musical que alcanzó gran circulación [*Música*]". Además, apunta, "es el primer organista chileno" y solo algunas de sus cien obras "por sí solas bastarían para cimentar sobre bases sólidas la reputación artística de un compositor". Entre sus cualidades personales, elogia su sensibilidad: "tiene un gran corazón –dice–, como se prueba por los conciertos que generosamente ha dado en las cárceles y en la Casa de Orates, para llevar un rato de alegría a los desgraciados". Consecuentemente, al articulista no le extraña que la audición estuviera abarrotada de público.

Sobre el concierto, informa que se interpretaron 26 obras suyas a cargo de distintos intérpretes –también aplaudidos[40]– y, sin entrar en detalles, evalúa de manera global su producción:

> "Desde luego llama la atención la gran variedad entre todas ellas. Sencillas, algunas, y fáciles de comprender, hasta el punto que parecen escritas para niños. Otras profundas, de ideas graves y pensamientos dignos de meditación, o bien sentimentales y finas, como nacidas en un ambiente de delicadeza y poesía. Bri-

[37] Entre ellos, *Nueva República*, 19 de febrero,1896; *El Diario*, 19 de febrero, 1896; *La Unión* de Valparaíso, 20 de febrero, 1896; *Porvenir*, 20 de febrero 1896; *El Ferrocarril*, 20 febrero, 1896, *La Tribuna* de Valparaíso (sin datos). Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[38] Ver, además, *Música*, vol. III, nº 36, (diciembre), 1922, pp. 13-16.

[39] S/A, "El grandioso homenaje al maestro Aníbal Aracena Infanta ayer tarde en el Teatro Septiembre", *[El] Diario Ilustrado*, 24 de diciembre, 1922. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[40] Pianistas: Haidée Hartley Gajardo, Aída Carreño Correa, Teresa Barahona Sotomayor, Nachita Marquina, Alejandrina Le Fevre y Odilia Ascuy (sic). Cantantes: el tenor Ludovico Muzzio, el barítono Emmanuel Martínez y la soprano Ida K. de Muerman. Violonchelo: Julia Penjean. En la música coral participaron los alumnos del Liceo Teresa Prats de Sarratea y de la Escuela Normal de Niñas Nº 3.

llantes algunas de ellas, y otras de carácter descriptivo. Patrióticas y vibrantes, también algunas otras. Una gran variedad en su forma, en sus ideas, en su composición y en su alcance filosófico. Pero todas sin excepción bien escritas y de un mérito musical definido. Grandes o chicas, sencillas o complicadas, graves o alegres, se encuentra en la obra total un conjunto que satisface. Aún cuando se busque con empeño, no se encuentran vulgaridades; se escucha con el mayor agrado de la primera a la última nota, y predomina en todas y cada una de las composiciones, el sentimiento de lo bello, presentado en mil formas distintas, pero siempre con talento superior".

Si bien aún no se ha elaborado un catastro de las obras de Aracena[41], por cierto el número rebasó las 100 composiciones con posterioridad a 1922, de la cuales varias son religiosas. Muchas de sus creaciones se publicaron y se vendieron en almacenes de música y cerca de una veintena apareció en el "Folleto" de revista *Música* (1920-1924). Aunque por limitaciones de espacio no es posible profundizar aquí en su música, es pertinente decir que su producción incluye obras para orquesta, piano solo, canto y piano, piano y violín o violonchelo, entre otras, además de música para órgano y órgano con coro.

La información disponible sobre su orientación estética o su lenguaje es escueta. Para algunos, Aracena se mantiene dentro de un ámbito tradicional –o ecléctico–, mientras para otros, como Domingo Santa Cruz[42], definitivamente como "un compositor de obras italianizantes". Así, en un escrito más histórico que analítico, Pereira Salas[43] señala que:

"En la primera sucesión de las formas artísticas de la música contemporánea de Chile, la primera dirección la imprime […] Enrique Soro y dentro de ese mundo en que él se mueve como maestro se destacan Javier Rengifo, Aníbal Aracena, María Luisa Sepúlveda y Roberto Puelma".

Por su parte, Salas Viu[44], concordando con Santa Cruz, plantea que:

"… su producción musical comprende principalmente un grupo de obras para piano o canto y piano, de una estructura armónica muy sencilla y de fácil metodismo, con la indudable influencia de la romanza de salón o las piezas características italianas de fines de siglo [XIX]. A este grupo se equipara en importancia el formado por sus composiciones de carácter religioso para órgano o voces solistas, coro y órgano acompañante".

[41] El Centro de Documentación Musicológica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile alberga ca. 40 obras (http://musicologia.uchile.cl/archivo.php3).

[42] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, p. 55.

[43] Pereira Salas, Eugenio. "La música chilena en los primeros años del siglo XX", p. 70.

[44] Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*, p. 151.

Aunque Salas Viu destaca algunas obras como *Hojas de Álbum*, las *Romanzas*, *Arias y Preludios* y *Rondas Infantiles*, le otorga un "lugar preponderante" a la composición religiosa *Las siete palabras de Cristo*. Pero también recalca que "Es autor asimismo de un buen número de himnos y cantos litúrgicos, que responden a la manera italianizante tan característica de su escritura en otros aspectos". Vera Rivera[45], por su parte, replica prácticamente lo mismo que Salas Viu, mientras que Claro y Urrutia[46] solo destacan sus composiciones religiosas.

Los comentarios sobre la estética de Aracena emanan principalmente de su lenguaje, en especial del repertorio que más se interpretó, como fueron las obras para piano o canto y piano y la música religiosa. Sobre las primeras, en efecto, gran parte corresponden al tipo de piezas de carácter de la tradición romántica, mientras que las segundas se ciñen a las normas y regulaciones eclesiásticas propias de la época, en virtud de su vínculo directo con la Iglesia. En ambos casos, muchas están dedicadas a personas cercanas al compositor o a instituciones, y varias de las religiosas fueron compuestas con motivo de la celebración de alguna festividad. Lo anterior, no hace más que confirmar su vínculo directo con distintos estamentos de la sociedad de su tiempo.

Sin embargo, también cabe decir que el espíritu abierto de Aracena como intérprete y como creador en ocasiones lo llevó a incursionar también en géneros populares. Tal es el caso, por ejemplo, de *Felicidad* (1900), una polka alemana para piano dedicada a dos señoritas "recibida con entusiasmo por los amateurs" y en venta en el Almacén de Música de Adolfo Petzold[47] o *¡Pepe!...¡Pepe!,* Op. 77, un *one step* de 1920, dedicado a Pepe Martínez[48], actor comediante y amigo de Aracena, con el cual compartió varias veladas.

No menos interesante resulta su paso por el mundo de la zarzuela y la opereta, géneros que en la producción nacional no tuvieron un desarrollo fecundo. Se tiene información de *Un jeneral como pocos* (1899)[49], zarzuela anunciada en el Teatro Olimpo, cuyo texto es del "señor Elizalde" y la música de Aracena. Un aviso de 1907 de la Gran Compañía Española Cómico-Lírica-Dramática, dirigida por el actor Joaquín Montero y con el Maestro Director y Concertador Alfredo Padovani, publicitó "Almanaque

[45] Vera Rivera, Santiago. "Aracena Infanta, Aníbal", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pp. 520-521.

[46] Claro Valdés , Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*, p. 141.

[47] *La República*, 9 de julio, 1900; *Alianza Liberal*, 19 de junio, 1900; *Alianza Liberal*, 9 julio 1900. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[48] [Departamento de Derechos Autorales. DIBAM]. Disponible en http://www.propiedadintelectual.cl/Vistas_Publicas/publicGaleria/galeriaPublicDetalle.aspx?galeria=1885

[49] *La República de don Julio Videla*, 5 de julio 1899. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

Chileno", estreno sin antecedentes. La Revista local y de actualidad, en 1 acto y 8 cuadros, en verso y prosa, original de Joaquín Montero, música de los maestros Alfredo Padovani y Aníbal Aracena"[50]. También cabe mencionar *La señorita 13* –catalogada como zarzuela por la prensa y como opereta para Aracena[51]–, estrenada en 1919 en una velada bufa de primavera organizada por la Federación de Estudiantes de Chile. Con texto de Pedro J. Malbrán y Domingo Paci, y música de Aracena, obtuvo el segundo lugar en un concurso teatral[52] y, luego del éxito de su primera presentación, tuvo repeticiones en distintos escenarios y épocas[53]. Por ejemplo, en 1920 se anunció junto a un sainete en la ciudad de San Felipe, en un concierto a beneficio de la Sociedad Protectora de la Infancia, en el cual dirigió la orquesta el propio Aracena[54].

Nuevamente se ofreció en esa misma ciudad en 1930, a beneficio de la semana del niño[55]. En 1926, un programa de concierto del Teatro Pedro de Valdivia, también con motivos benéficos, anunció un "Gran Concierto de Variedades", en el cual se presentó *La señorita 13*, con la participación de "distinguidas señoritas y jóvenes del barrio[56]". Revista *Música* publicitó el vals de *La señorita 13*, en venta en casa Doggenweiler, Casa Silva, Casa Friedmann, entre otras.

Los aires nacionalistas que se respiran durante las primeras décadas del siglo XX son, en cierto modo, un incentivo para la composición de himnos y marchas patrióticas, o representativas de colectividades escolares y organizaciones civiles y militares. Varios compositores reconocidos de esos años, como Enrique Soro, Pedro Humberto Allende o Carlos Isamitt[57], entre otros, aportaron con dicho repertorio; Aracena no fue una excepción, como señala Salas Viu[58].

[50] Aviso fechado para el sábado 9 marzo 1907. Álbum 2 de Aracena, CPRS. La obra se programó para la segunda sección, vale decir a las 10.00 p.m. En la primera (9.00 p.m.) se ofrecía la zarzuela en un acto y tres cuadros *Los vividores*, "del autor arjentino (sic) Nemecio Trejo, arreglada y localizada por Joaquín Montero".

[51] Así figura en la publicidad de varios números de *Música*.

[52] S/A, "Inauguración del club de estudiantes, etc., etc.", *La Últimas Noticias,* 8 de octubre, 1919. Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

[53] S/A, "La velada bufa estudiantil", *La Nación*, 24 de octubre,1919; S/A, "La velada bufa", *La Nación,* 27 de octubre, 1919. Aviso, martes 21 de octubre, [1919] y12 diciembre 1919. Álbum 11 de Aracena, CPRS.

[54] Aviso [San Felipe], viernes 27 de febrero, [1920]. Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

[55] *El Trabajo* (Aconcagua), 18 de julio, 1930. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[56] Programa impreso. Miércoles 22 de diciembre, 1926. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[57] Ver Bustos, Raquel. "Enrique Soro" y "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)"; y Claro Valdés, Samuel. "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt", respectivamente.

[58] Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*, p. 151.

En ese contexto se enmarcan obras como *Yungay,* marcha dedicada al batallón de infantería Yungay; *Todo por la Patria,* en honor a los jefes y oficiales del batallón Yungay[59]; el himno *Apoteosis a la Patria*, Op. 40, para piano, "Escrito en conmemoración del primer centenario de la Independencia de Chile 1810-1910. Como homenaje a mi Patria y a los grandes hombres que se sacrificaron por la libertad"; el *Himno a San Ignacio* (Colegio San Ignacio), Op. 81, para voz y piano; o *Gracias a las Naciones* (1939), Op. 170, himno para voz y piano compuesto en retribución a la ayuda recibida con motivo del terremoto de Chillán del 24 de enero de 1939[60].

Otro rasgo de las primeras décadas del siglo XX que tuvo eco en Aracena fue la importancia que se otorgó al deporte. Según Rinke[61]: "En las nuevas y muy leídas revistas *Los Sports* o *Chile Magasine*, los entusiastas enfatizaban que el deporte era una parte casi natural del "alma nacional". Aracena, aparte de ser miembro activo del "Santiago Footbal Club", desde joven colaboró férreamente con distintos eventos deportivos. Consecuentemente, no es extraño que un álbum de 1916 contenga una partitura impresa del "Himno de los deportistas de Chile. Himno Oficial de la Federación Sportiva Nacional"[62], con texto Samuel Lillo y música suya. En 1917, la "Edición Homenaje IV Centenario de la Fundación de Santiago" reafirma que fue adoptado como "himno oficial" de dicha federación, y en la prensa de 1920 se dice que el *Himno de los Sportmen* es la canción emblemática del cuarto campeonato deportivo suramericano[63].

A medida que transcurrieron los años, la música religiosa se constituyó en una suerte de constante en la vida de Aníbal Aracena. Por una parte, fue creciente su dedicación como organista en la Basílica de La Merced y en iglesias y colegios –como el de San Ignacio– que contaban con el instrumento, siendo, además, ampliamente reconocido como intérprete. Por otra, paulatinamente engrosó su propia producción como consecuencia de la organización de festividades religiosas en los distintos establecimientos educaciones en los cuales fue profesor, como también en aquellas organizaciones o sociedades de las cuales participó.

Una noticia de 1904 señala que entregó a los padres de la Recoleta Francisca (sic) [Franciscana] una misa de *Requiem* compuesta a la memoria de fray Andrés Filomeno García y dedicada a los padres del convento. Agrega que ha compuesto dos misas más, "una a dos voces y otra a tres

[59] Recorte. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[60] Las 3 últimas obras disponibles en http://musicologia.uchile.cl/

[61] Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931,* p. 64.

[62] *Deportes*, Nº 13, 5 de noviembre, 1916. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[63] *El Mercurio*, 10 de abril, 1920; *La Nación*, 14 de abril, 1920. Álbum 11 de Aracena, CPRS.

voces, que han sido dedicadas a las madres del Carmen de San Rafael y a los padres de Santo Domingo respectivamente", escritas "en un estilo severamente religioso"[64]. Del mismo año, se sabe que para una celebración de la Orden Tercera –dominicanos– Aracena participó como organista y "compuso un hermoso y magistral preludio en el que se notaba una suave y melodiosa armonía, al mismo tiempo que mucho gusto clásico y bastante sentimiento religioso en el bello arte de la música[65]". Y en el programa de la fiesta de la Inmaculada Concepción en la iglesia de San Francisco –17 de septiembre de 1904– figura un *Tota Pulchra* suyo[66]. De igual forma, en 1907 se anuncia que escribió una *Salve*, interpretada por "los tenores Navia, Soruco y Calderón, bajo Basaure, barítonos Bolívar y Vidal, acompañados de orquesta", en una misa de acción de gracias por la mejoría de un niño y la presentación al templo de dos niñas, en la iglesia Santa Filomena[67].

Dos obras de gran formato de música sacra de Aracena tuvieron repercusión pública: la *Misa en Re Mayor* y *Las siete palabras de Nuestro Señor Jesucristo*. La *Misa en Re Mayor*, Op. 73, para tres partes vocales (tenores 1 y 2, y bajo) y acompañamiento de órgano, según un estudio de Alejandro Vera[68], se encuentra actualmente en el Fondo Musical de la Iglesia de San Ignacio y, por datos recabados por el investigador, la fecha de composición es ca. 1920. No obstante, algunas informaciones[69] registran que la *Misa* ya fue interpretada en el templo del Salvador en la fiesta de Santa Cecilia de 1919, celebración auspiciada tradicionalmente por la Sociedad de Socorros Mutuos, presidida entonces por Aracena. La dirección fue de Julio Guerra[70].

> "La misa en Re del maestro Aracena Infanta fue ejecutada por un coro de cien voces, entre las que descollaron las alumnas de la señorita [Isolina] Letelier y las alumnas de la Escuela Normal Nº 2, que desde varios años prestan su colaboración".

Una noticia posterior, que consigna dos interpretaciones en 1920, precisa que la primera audición de 1919 no fue de la obra completa, a dife-

[64] S/A, "Música Relijiosa (sic)", Las Últimas Noticias de *El Mercurio* (sic), 24 de febrero, 1904. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[65] "*Mensajero del Rosario*, 1º de octubre, 1904". Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[66] Programa impreso. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[67] Recorte. *El Mercurio* [1907]. Álbum 2 de Aracena, CPRS.

[68] Vera, Alejandro. "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", p. 26.

[69] S/A, "La fiesta de Santa Cecilia", [*El Diario] Ilustrado*, 23 de noviembre, 1919; S/A, La gran fiesta de Santa Cecilia", *[La] Unión*, 23 de noviembre, 1919; Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

[70] *[El Diario] Ilustrado*, 23 de noviembre, 1919. Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

rencia de las ejecuciones en el monasterio El Carmen San Rafael, bajo la dirección del maestro Soruco, y la anunciada en la misa solemne dominical en la Iglesia de San Francisco, ambas para la celebración en honor de la Virgen del Carmen de 1920[71].

> "Esta valiosa obra de música sagrada, producción del maestro Aníbal Aracena Infanta, fue escuchada en parte en la última festividad de Santa Cecilia [1919]; el mundo artístico la juzgó como una obra de reconocido valor.
> Hoy esta misa del maestro Aracena fue ejecutada en todas sus partes y los grandes corales de que está formada produjeron un efecto que honra a su autor".

Al parecer, no hubo reposiciones de la *Misa en Re* hasta los años treinta, pese a la profusa actividad que Aracena desarrolló con anterioridad como organista y pianista en diferentes conciertos y veladas –muchos de ellos benéficos. Así, en una audición de órgano en la Basílica de la Merced, en 1932, compuesta solo por obras suyas, figura el *Kyrie* y *Gloria* para "gran coro", entre otras piezas para canto y órgano y órgano solo[72]. De 1935 constan dos interpretaciones. En la primera, efectuada en agosto también en la Basílica, se encuentran esas mismas partes de la misa a cargo del coro de alumnos del Colegio San Ignacio y del coro Santa Cecilia[73], agrupación, esta última, creada por Aracena en 1933[74]. La segunda fue para la fiesta de Santa Cecilia, aunque no se informa si se cantó completa o solo algunas de sus partes[75]. En 1936 la *Misa* hizo noticia a raíz de la celebración de la fiestas patronales de los padres de San Ignacio, oportunidad en la que todo el colegio cantó el *Himno de San Ignacio* –de su autoría– y otras "páginas brillantes" suyas. Sobre la *Misa* se dijo[76]:

> "… llamó profundamente la atención la parte musical. La capilla de cantores del colegio, formada por niñitos de los cursos inferiores y alumnos de las humanidades, cantaron en forma espléndida la misa en re, del maestro Aracena Infanta, profesor del colegio.
> Esta hermosa partitura llamó profundamente la atención en el 'Credo' que los alumnos ejecutaron con gran entusiasmo y fervor religioso".

[71] [*El Diario] Ilustrado*, 17 de julio, [1920]. Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

[72] Recorte. 2 de julio, 1932. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[73] *La Nación*, 31 de agosto, 1935; *El Diario Ilustrado*, 31 de agosto, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[74] S/A, "El conjunto coral Santa Cecilia", *La Nación*, 24 de octubre, 1933. Álbum 14 de Aracena, CPRS. Según el artículo, la agrupación nació con el fin de "difundir las mejores obras corales pertenecientes a la literatura mística-musical de la época polifónica".

[75] *[El Diario] Ilustrado*, 22 de noviembre, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[76] *El Mercurio,* 1 de agosto, 1936. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

Según Vera[77], el estilo de la *Misa* se corresponde con las reformas de la música sacra operadas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, cristalizadas en el *Motu proprio*.

En cuanto a *Las siete palabras de Nuestro Señor Jesucristo*, un par de avisos del 11de abril de 1935 refutan que el estreno de la obra fuera en 1934, como afirma Salas Viu[78]:

> "Glosando una hermosa poesía de María Haramboure Doniez, el maestro Aníbal Aracena Infanta ha escrito unas páginas religiosas que llevan por título 'Las siete palabras de N.S. Jesucristo'.
> Esta obra será estrenada por el 'Coro Santa Cecilia' en una de las sesiones organísticas que celebra su autor en la Basílica de La Merced"[79].

En efecto, una noticia sobre música en la Basílica, de 13 de abril de 1935, comunicaba que Aracena daría una audición espiritual de órgano en la que se interpretaría dicha obra y corales de Bach con motivo de la Semana Santa[80]. Pocos días después se anunciaron audiciones en la Iglesia de San Ignacio, Basílica de La Merced y Casa Generalicia San José y Hospital Arriarán[81]. En 1936 se publicitó la obra para iniciar las tradicionales interpretaciones de órgano de Aracena en la Basílica, quedando claro que no se realizaron otras audiciones hasta entonces[82]. En 1938 se repuso, esta vez junto a repertorio de Bach[83]. Alfredo Bahamonde, junto con recordar que esta es su última obra, comenta[84]:

> "Nosotros no tenemos larga experiencia en materia de música religiosa, colocamos muy por en alto esta obra sagrada de Aracena Infanta. Las Siete Palabras de Sara (sic) [Lara[85]] están ya demasiado trilladas y su melodía no sale de lo

[77] Vera, Alejandro. "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", pp. 27-28.

[78] Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*, p. 151.

[79] *La Nación*, 11 de abril, 1935 y *El Mercurio,* 11 de abril, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[80] *El Mercurio*, 13 de abril, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS. La obra consta de: 1) Introducción (coro) 1) Perdónalos, no saben lo que hacen (coro), 3) Hoy serás conmigo en el Paraíso (solo), 4) Mujer, he ahí tu hijo (solo); 5) Dios mío, ¿por qué me has abandonado (coro); 6) Sed tengo (coro); 7) Todo está consumado (coro); 8) Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu (coro).

[81] Recorte. *El Mercurio,* 19 de abril, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[82] *El Mercurio*, 14 de abril, 1936 y *La Nación,* 14 de abril, 1936. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[83] Recorte (sin datos), 9 de abril, 1938. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[84] A.B. [Alfredo Bahamonde], "La última obra de Aníbal Aracena Infanta", *El Imparcial*, 5 de abril, 1938. Álbum 14 de Aracena. La especificación del nombre del autor está manuscrita.

[85] Se infiere que se trata de Moisés Lara, profesor de música vocal hacia 1872 del

> mediocre; las de Pozzetti pecan de académicas, son casi inadaptables a nuestros templos, las de White pecan de teatrales, cosa mal vista por el movimiento litúrgico actual. Creemos que el maestro Aracena, ha obtenido un gran acierto en la composición de su última obra.
> Las audiciones que ha dado de ellas el Coro Santa Cecilia, han demostrado nuestro sentir".

Posteriormente se informa que el 15 abril del mismo año el Coro Santa Cecilia "se fraccionará para cantarla un grupo en la Basílica de La Merced y otro en el Colegio San Ignacio", anunciando que también se cantará en las "Monjas Agustinas, Monjas Victorias, San Francisco y demás iglesias en las diferentes provincias", y reiterando que la obra ha sido publicada[86].

El intérprete

Uno de los rasgos más interesantes de Aracena como músico intérprete fue su versatilidad. Como pianista interpretó obras clásicas y románticas de envergadura, sus propias creaciones, así como un sinfín de piezas de diversos autores. Como organista se destacó en el repertorio paradigmático para el instrumento, formó parte de conjuntos de cámara y organizó y dirigió coros y orquestas escolares.

Se puede decir que su quehacer interpretativo no tuvo límites en cuanto a los diferentes espacios en los cuales se desarrolló. Tradicionalmente, una vez al año ofreció un gran concierto con sus obras en distintos escenarios, semana a semana dio a conocer repertorio para órgano en la Basílica de La Merced y otras iglesias y, como se ha dicho, periódicamente organizó y participó, en diversos teatros y salas, en conciertos de beneficencia, fiestas y celebraciones religiosas, veladas estudiantiles o eventos deportivos, entre otros.

Aníbal Aracena estrenó en Chile la *Fantasía para piano, coro y orquesta*, Op. 80, de Beethoven en el teatro del Conservatorio Nacional de Música el 21 de septiembre de 1914, con un programa que incluyó el *Concierto Imperial* del mismo compositor, en la versión de Liszt[87]. Acompañado por una orquesta de cuerdas, bajo la dirección de Luis Sandoval, en ambas obras el piano principal estuvo a cargo de Aracena, mientras Teresa Mogrovejo, en el *Concierto*, y Julia Kokisch, en la *Fantasía*, ejecutaron el segundo piano.

En algunos comentarios se repara en la reducida concurrencia[88],

Seminario de Talca, llamado Seminario de San Pelayo (Ramos 2010: 39).

[86] *La Nación,* 15 de abril, 1938. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[87] *El Mercurio* 23 VIII [IX], 1914. Sin duda hay error en la fecha manuscrita ya que el concierto se realizó el 21 de septiembre. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[88] *[La] Unión,* 22 de agosto [septiembre], 1914. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

otros afirman que el teatro contó con "un numeroso cuanto distinguido público"[89]; pero hay consenso sobre la óptima interpretación de Aracena. No obstante, uno de ellos es algo más crítico en cuanto a ciertas debilidades del conjunto instrumental[90]:

> "Bástenos decir que el maestro Aracena lució ampliamente sus relevantes dotes de ejecutante escrupuloso y meritorio artista. Especialmente llegó a gran altura en el hondo sentimiento que imprimió al Adaggio (sic) […].
> El maestro Aracena hizo una brillante ejecución [de la *Fantasía*], venciendo fácilmente las dificultades de mecanismo y rítmicas de esta obra. La señorita Julia Kokisch, en un segundo piano, fue su feliz acompañante. El coro, compuesto de señoritas y caballeros, estuvo bastante correcto; sentimos que se le hubieran suprimido los 'solos' anotados en la obra: con ellos se habría obtenido mayor efecto de matiz y contenido. El maestro Sandoval hizo esfuerzos por sacar el mayor partido posible con una orquesta reducida; hacía falta instrumentos indispensables para dar a esta composición una interpretación más acabada y que permitiera formarse un criterio más exacto de ella y apreciarla en toda su belleza".

La *Fantasía* tuvo repercusión social y se anunció su reposición para el mes de octubre, aunque finalmente se realizó el 10 de noviembre de 1914 en el CNM, con la colaboración de alumnas de Aracena y de Luis Sandoval en la dirección orquestal. Aparte de la *Fantasía*, se interpretó el *Septuor*, Op. 65, de Saint-Saëns, y obras de Jensen, Schütz, Weber, Chopin, Tchaikowsky y Liszt[91]. Fue un concierto a beneficio y –se dijo–, pese a la calidad del repertorio y al desempeño de los intérpretes, en general la recepción del público fue fría y hubo asientos vacíos[92].

Al año siguiente Aracena realizó la primera audición en el país del *Concierto sinfónico N° 5 en Do menor*, Op. 123, del compositor inglés Henry Litolff (1818-1891). Efectuada el 26 de julio de 1915 en el teatro del Conservatorio, el programa fue variado y correspondió al concierto anual que realizaba el compositor. En la primera parte incluyó música de Schubert, Kowalski, Rachmaninoff, Chopin, Liszt y dos obras de Mendelssohn. Salvo el final del *Concierto para piano en Re Menor*, Op. 40, de este último, interpretado por Amandina Urquieta, acompañada de un segundo piano de su profesor –Aracena–, las otras composiciones estuvieron a cargo

[89] *La Mañana,* 22 de agosto [septiembre],1914. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[90] *Ibíd.*

[91] Programa impreso. Álbum 3 de Aracena, CPRS. *El Mercurio*, 28 octubre 1914. Álbum 3 de Aracena, CPRS. *[El Diario] Ilustrado,* octubre 1914; *La Mañana*, 28 octubre 1914; [*El Diario] Ilustrado*, 28 octubre 1914. Todas las referencias de prensa en Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[92] La Sociedad de Empleados del Comercio agradeció públicamente "al socio Sr. Aníbal Aracena su obsequio de 159 entradas" a beneficio de los socios cesantes. *[La] Unión*, 12 de noviembre, 1914. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

de alumnas y alumnos de Aracena, e intérpretes colaboradores. Según la prensa, en la segunda parte se escucharon tres piezas cortas de Aracena para orquesta, *Canzone triste*, *Ricordo* y *Pensiero*[93], más el *Concierto* de Litolff, con la participación de Julia Kokisch en el segundo piano. La orquesta fue dirigida por Luis Sandoval y la recepción del público fue entusiasta[94].

Otro estreno suyo, en noviembre de 1916, fue el oratorio *La Conversión de San Pablo* [*Paulus*], de Mendelssohn, "para solos, coros, orquesta y harmoniums", bajo la dirección general de Aníbal Aracena. Con la colaboración de 22 personas en el coro, tuvo por solistas a María Ramírez de Arellano, soprano, Miguel Ubilla, tenor, y Emanuel Martínez, bajo[95]. El 16 de diciembre del mismo año, en el Teatro Setiembre, se realizó una segunda audición[96], pero extrañamente ningún álbum incluye comentarios.

En general, los conciertos ofrecidos por Aracena –en especial los anuales– fueron un acontecimiento. Casi siempre participaron sus alumnos, alumnas e intérpretes profesionales, se publicitaron con antelación y generaron notas posteriores. Una selección de ellos ilustra el repertorio y los comentarios sobre la recepción del público. El último año que Aracena estuvo como maestro en el CNM se realizó una de sus audiciones anuales más comentadas. Efectuada el 2 julio de 1917[97] en el teatro del establecimiento, la primera parte consignó *Hojas de un álbum*, interpretada por la orquesta bajo la dirección del propio Aracena. La obra está compuesta por 12 piezas, cada una dedicada a personas vinculadas al compositor, de las cuales se estrenó la romanza *Cosi t'amo, Amore, Visión, A orillas del Enol* y *Ebrezza*[98]. En la segunda parte se ofreció la obertura del oratorio *La conversión de San Pablo* y el *Concierto para piano*, Op. 40, Nº 11, ambas obras de Mendelssohn, con Aracena al piano y bajo la dirección de Luis Sandoval[99].

La prensa fue generosa en informaciones, tanto antes como después de la audición[100]. Un artículo referido al "esperado" concierto anual de Aracena, celebra sus múltiples habilidades y cualidades como músico y como persona. Dice que como ejecutante "superior" en el piano, es de

[93] *[La] Unión,* 20 VI, 1915; [sin fuente], 25 de julio, 1915; *El Mercurio,* 3 agosto, 1915. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[94] [*La] Unión,* 20 de junio, 1915; *La Unión,* 25 de julio 1915; [*El Diario] Ilustrado*, 29 de julio, 1914; *El Mercurio,* 3 de agosto, 1915. Álbum 3 de Aracena, CPRS.

[95] Programa impreso. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[96] *Ibíd.*

[97] El programa impreso tiene como fecha original el 30 de junio, pero todas las informaciones señalan como fecha de realización el 2 de julio. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[98] *[La] Unión*, 17 de junio, 1917; *El Mercurio*, 18 de junio de 1917. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[99] Programa impreso. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[100] *[La] Unión*, 17 de junio, 1917; *El Mercurio*, 18 de junio,1917; *El Diario Ilustrado*, 12 de junio, 1917. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

una escuela "severa", que no admite "excentricidades"; "espléndido" lector a primera vista, "como acompañante difícil es aventajarle"; profesor de muchos y muy conocidos alumnos; el "mejor organista, el concienzudo organista", como ha quedado demostrado para quienes lo escuchan en La Merced; hijo modelo; amigo leal. Recuerda que ha sido elegido por varios periodos presidente de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos y es *sportman* querido del Club Santiago, que nació del Liceo Santiago, donde estudió Aracena. Alude a la medalla que recibió del Ministro de Italia por la organización de fiesta en beneficio de los damnificados de Sicilia y Calabria, otra condecoración similar por parte de la colonia rusa y una manifestación ofrecida por la Orden Mercedaria, "única en Chile, como reconocimiento al artista". Finalmente, el articulista celebra la noble intención y generosidad por los conciertos ofrecidos en la Casa de Orates[101].

Con posterioridad al evento, los comentarios abundaron. Uno celebró el lleno total de la sala –inusual para conciertos con entradas pagadas– y su ejecución del *Concierto* de Mendelssohn, detallando aspectos técnicos de la interpretación y el éxito y los aplausos que concitaron sus piezas de orquesta. Otro, aunque coincide con el anterior sobre la buena recepción, señala que la orquesta contribuyó a que el éxito no fuera más definitivo, puesto que "al parecer faltaban ensayos y en las cuerdas había mucha desafinación"[102].

El concierto anual del 30 de noviembre de 1923, en el Teatro Miraflores, contempló obras para orquesta de cuerdas y para canto de Aracena, dirigidas por él. Entre las primeras se encuentran *Matinal*, *Idilio*, *Fresia*, *Poema de la Montaña* y *Brumas en la montaña*, y entre las segundas *Amor* y *Ave María*, a cargo de Emanuel Martínez y María López Vergara, respectivamente. En la segunda parte se presentó el *Septuor*, de C. Saint-Säens, con Aracena a cargo del piano[103]. Los comentarios fueron elogiosos para los intérpretes y aluden a los aportes del compositor y su compromiso con el medio, o bien a audiciones anteriores dignas de recordar[104]. Sobre el concierto propiamente tal, Lohengrin destaca que el *Poema de la Montaña* –inspirado en el Cerro San Cristóbal– fue "ejecutado en forma correctísima por una disciplinada orquesta de cuerdas"[105].

El "Concierto Aníbal Aracena Infanta", efectuado en el Teatro Miraflo-

[101] A. C.G. "El gran concierto del lunes 2 de julio", No indica fuente. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[102] [*La] Unión,* 5 de julio,1917. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[103] El aviso anuncia que antes de cada parte del "Poema de la Montaña", Olga Vargas declamaría trozos "de los sentidos versos de Gabriela Mistral escritos para este poema y que se titulan *Exaltación en el Crepúsculo*". Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[104] Recorte sin fuente y [*El Diario] Ilustrado,* 1 diciembre 1923. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[105] Lohengrin**,** "Música. El gran concierto de Aracena Infanta. El Viernes en el Teatro Miraflores." [*El Diario] Ilustrado,* 1 de diciembre, 1923. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

res el 1 de diciembre de 1925, resulta interesante, puesto que solo reunió composiciones chilenas, rasgo no tan frecuente en las programaciones de esos años. La primera parte estuvo dedicada a las obras para orquesta y para canto del compositor, en tanto en la segunda figuran composiciones de Celerino Pereira, Luis Sandoval, Alfonso Leng, Julio Rossel y Enrique Soro, algunas de ellas también con canto[106]. No hay mención a los intérpretes, salvo en aquellas obras con canto, y tampoco del director, pero se infiere que estuvo bajo la conducción de Aracena.

Los álbumes muestran que, hacia la década del 30 –e incluso antes–, Aracena paulatinamente concentró sus actividades públicas más bien en la música para órgano en la Basílica de La Merced y otros lugares que contaban con el instrumento. Sin embargo, en ocasiones, igualmente ofreció conciertos que escaparon al repertorio sacro. Por ejemplo, participó como solista en una de las audiciones organizadas por el Centro de ex Alumnos del Conservatorio –15 de diciembre de 1935–, efectuada en el propio establecimiento. Un vez más la prensa destacó el dominio musical en la interpretación del *Concierto Imperial*, de Beethoven, el *Concierto en Re Menor*, de Mendelssohn, y el *Septuor*, de Saint-Säens[107]. Un breve comentario de Carlos Humeres Solar, recordando que fue Aracena quien dio a conocer esta última obra en Chile, destaca el "entusiasmo infatigable" y sus "dotes múltiples" de ejecutante y músico[108].

> "… el maestro Aracena pudo demostrar que, después de una larga y brillante carrera, su espíritu y sus condiciones de concertista se conservan intactas, y que puede esperarse de él mucha labor en pro del arte chileno al cual ha dedicado tan generoso esfuerzo".

Cabe decir que Humeres, miembro activo de la Sociedad Bach –como Santa Cruz–, no compartió la estética compositiva de Aracena, sin embargo, siempre lo admiró como músico intérprete talentoso e inteligente[109]. Lo confirma el elogioso comentario que realizó, poco después del anterior, de una audición para órgano efectuada por Aracena en la Basílica de la Merced, con motivo de la festividad del Espíritu Santo[110]:

[106] Programa impreso. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[107] *La Nación,* 17 de diciembre, 1935; *El Imparcial*, 16 de diciembre, 1953; *Las Últimas Noticias*, 17 de diciembre, 1935; *La Discusión* (Chillán), 21 de enero, 1936. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[108] C.H.S. [Carlos Humeres Solar]. "Los conciertos del maestro Aracena Infanta", *El Mercurio*, 17 de diciembre, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[109] Cf. Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, pp. 55-56.

[110] C.H.S. [Carlos Humeres Solar]. "Las audiciones de órgano del maestro Aracena Infanta" (sin fuente). Álbum 14 de Aracena, CPRS.

> "Ya hemos tenido oportunidad de alabar con entusiasmo la iniciativa del maestro Aracena al organizar estas audiciones periódicas de música religiosa, tan escasamente divulgada en nuestro país. La literatura del órgano, que contiene algunas de las joyas más puras que existen en este género de música, encuentran en Aracena un músico estudioso y versado, que además posee a fondo la difícil técnica de este instrumento poco cultivado hasta ahora en Chile, y en el cual es el único artista nuestro que ha hecho de él su especialidad".

El tenor del comentario anterior no fue una excepción a la hora de referirse a las interpretaciones de órgano de Aracena, ya fuera en celebraciones propias de los colegios en los cuales trabajó, en la tradicional fiesta de Santa Cecilia –22 noviembre–, realizada en la Catedral y organizada por la Sociedad de Socorros Mutuos, o en las periódicas audiciones de órgano que él mismo programó en la Basílica de La Merced, para mencionar solo algunas ocasiones y lugares. Su aporte en este plano fue significativo y por sí solo merece un estudio aparte, por tal razón en esta comunicación se ilustran contadas actuaciones.

La actividad organística de Aracena se inició en la primera década del siglo XX, pero noticias más nutridas se encuentran ca. 1914-1915, principalmente vinculadas a sus audiciones en dicha Basílica, puesto que allí ocupó el cargo de organista. Reconocidas, promocionadas y comentadas fueron sus intervenciones en la misa dominical de 11.30 y de los días festivos, así como los periódicos conciertos que ofreció. Domingo Santa Cruz[111], testigo presencial, junto a Carlos Humeres, de su dominio instrumental, recuerda que, aparte de la Catedral, el otro lugar para escuchar buena música de órgano era La Merced, "en donde el maestro Aníbal Aracena Infanta tocaba con increíble destreza. Era un auténtico virtuoso de su instrumento…". Agrega que, con él, ellos conocieron "sobre todo las obras de órgano de Bach", al mismo tiempo que se "educaron" en "los corales variados, las sonatas en trío, la passacaglia y fuga, la pastoral, la canzona, entre otras y la colosal literatura de preludios tocatas y fantasías con sus fugas".

En efecto, junto al repertorio de J. S. Bach, en esas ocasiones se escuchó a L. Cherubini, C. Franck, F. Mendelssohn, T. Dubois, L. van Beethoven, Ch. Gounod, C. Debussy, C. Saint-Säens, A. Cabezón, R. Schumann, R. Renzi o L. Bottazzo, para citar aleatoriamente algunos compositores, y también creaciones propias, como ya se ha visto.

En sus programaciones la música fue variada. Por ejemplo, en la masiva festividad de la Virgen de Mercedes, de 1917, celebrada con solemne misa y procesión por distintas calles de Santiago, un coro de más de 20 artistas y el acompañamiento de órgano por Aracena Infanta ejecutó la *Misa en*

[111] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, pp. 55-56.

Re Mayor, de Bottazzo, con *Agnus* y *Sanctus* de Gounod. La dirección estuvo a cargo del R. P. Rojas, "conocido por su hermosa voz de tenor"[112]. En otro concierto, ofrecido en la Basílica de la Merced, el 10 de enero de 1937, el repertorio estuvo compuesto por tres obras de J. S. Bach, la *Sonata nº 6 para órgano*, de Mendelssohn, el "célebre *Coral para órgano Nº4"*, de C. Franck, la *Gran sinfonía para órgano*, de J. M. Widor y "Sortie de fête", de C. Delvincourt[113].

Entre los conciertos de mayor resonancia figuraron aquellos programados por la Sociedad Bach, en los cuales Aracena colaboró cada vez que se le solicitó.

Los dos primeros "conciertos espirituales" se realizaron el 1 de enero de 1925 y el 1 de enero de 1926, ambos en La Merced. El primero reunió obras polifónicas renacentistas –Rosetti, Palestrina, Victoria, Lassus y Gabrielli–, mientras que Aracena abrió y cerró el concierto, como recuerda Rondón[114]. En esa oportunidad ejecutó Frescobaldi, Böhm, Bach y Franck[115]. Del segundo concierto, curiosamente ni los álbumes de Aracena contienen el programa ni tampoco lo conservó Domingo Santa Cruz. Pero se sabe que la crítica elogió "la ejecución de Aracena Infanta en órgano y una *Chaconne* de Buxtehude y diversas obras de Bach", y a los coros que interpretaron obras de Palestrina, Victoria y corales del *Oratorio de Navidad* de Bach, recién estrenado[116].

Los años siguientes hubo cambio de lugar: en 1927 se realizó en la Iglesia del Liceo Alemán, Padres del Verbo Divino, y en 1928 en San Agustín. Como fue tradición, hubo coros religiosos y música de órgano a cargo de Aníbal Aracena. Sobre el último de ellos dice Santa Cruz[117] que "¡por fin!" Aracena tuvo "una modesta remuneración" y que ejecutó "música de Antonio Cabezón, el gran organista español del siglo XVI, luego de Girolamo Frescobaldi y, finalmente, varias de las grandes obras de Bach y de su discípulo Johann Ludwig Krebs".

Para Aracena no pasaron desapercibidos aniversarios de músicos emblemáticos, como el centenario de la muerte de Beethoven, en 1927, y los doscientos cincuenta años del nacimiento de Bach, en 1935.

[112] S/A, "La festividad de la Virgen de Mercedes", *La Unión*, 1 de octubre, 1917. Álbum 8 de Aracena, CPRS. Según Santa Cruz (2007: 56) "Las tocatas en La Merced tenían también un precio como el *Miserere* de Bataglia: los solos del padre Diego Rojas, auténtico tenor de ópera vestido de mercedario…".

[113] Programa mecanografiado. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[114] Rondón, Víctor. "Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimientos en Chile", p. 16.

[115] Programa impreso. Álbum 8 de Aracena, CPRS.

[116] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, p. 211.

[117] *Ibid*, p. 280.

Aparte de los beethovenianos conciertos ofrecidos por el CNM, la Sociedad Bach y el Centro de ex Alumnos del Conservatorio, Santa Cruz[118], menciona que en la misa del 26 de marzo de 1927 en la Basílica de La Merced, Aracena, en órgano, "tocó con maestría, el Andante de la Sinfonía Heroica, el Claro de luna y, lo que es raro, el último pasaje de la Sinfonía Heroica, tal vez nuevamente la marcha fúnebre, porque del movimiento final de dicha Sinfonía, es harto difícil extractar algo".

En cuanto a la celebración de Bach, un concierto muy anunciado fue el del 21 de marzo de 1935, en la Basílica de la Merced, a cargo de Aracena. Interpretó varios preludios y fugas y se cantaron algunos corales en las voces del Coro Santa Cecilia[119]. No obstante, este no fue él único homenaje, ya que en varias misas hubo programas especiales en los que "Aracena Infanta y también un joven colega suyo, Hermann Koch, ofrecieron conciertos en la Iglesia Luterana"[120]. Años más tarde, en 1939, en Santiago, se presentó la *Pasión según San Mateo* , de la cual solo se había escuchado la primera parte en 1934. "Aníbal Aracena Infanta tuvo a su cargo el órgano y Elena Waiss, el clavecín. En suma, un hecho memorable en nuestra Historia Musical", escribe Santa Cruz[121].

Sobre las audiciones en la Basílica, programadas por él, un buen ejemplo que prueba la intensa actividad organística de Aracena es un librillo impreso que, a modo de "recuerdo", contiene 19 programas de los "grandes conciertos de órgano" ofrecidos en el curso de 1930[122]. El repertorio de Bach se encuentra prácticamente en todos ellos (más de 30 obras), al que se suma música de 64 compositores diferentes, de los cuales no más nueve se repiten. El total de obras ejecutadas alcanzó a las 123.

Pero Aracena no solo dio conciertos o intervino como intérprete en festividades. También inauguró órganos de iglesias, tales como la del *Corpus Domini*, de la comunidad de las Monjas Sacramentinas –diciembre 1920[123]–, de la cripta del Templo Votivo Nacional –julio 1921–, de los Padres Carmelitas –abril 1924–, y de la capilla del Liceo Alemán –abril 1927. Además, en agosto de 1935 celebró los 25 años del órgano de su propia iglesia –la Basílica–, se dijo, con un "espléndido programa"[124].

[118] *Ibid.*, p. 236.

[119] *El Mercurio*, 21 de marzo, 1935; [*El*] *Diario Ilustrado*, 16 de marzo, 1935; *El Mercurio*, 23 marzo 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

[120] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, p. 491.

[121] *Ibid.*, p. 493.

[122] Librillo. Álbum 11 A de Aracena, CPRS.

[123] Aviso e Invitación del Superior de la Congregación del Santísimo Sacramento. Álbum 11 A de Aracena, CPRS. Programa impreso. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[124] *El Mercurio*, 17 de agosto, 1935. Álbum 14 de Aracena, CPRS.

Finalmente, sería injusto cerrar esta sección sin al menos reseñar su aporte a conciertos benéficos para reunir fondos con fines sociales, labor que realizó desde muy joven, ya fuera como organizador o participando como pianista o pianista acompañante en una diversidad de eventos. En ellos contó con el apoyo del Centro de ex Alumnos del Conservatorio y de la Sociedad de Socorros Mutuos (de las cuales Aracena fue presidente), colonias residentes y diversas organizaciones civiles y religiosas. Tales propósitos fueron posibles gracias a la colaboración de sus alumnas y alumnos, y de una infinidad de músicos de la época, como Alfredo Padovani, Emanuel Martínez, Ludovico Muzzio, Julio Guerra, Luis Sandoval, entre muchos.

La Casa de Orates, al parecer, tuvo para Aracena una significación especial. En sus álbumes se encuentra información de su participación en conciertos ya en mayo de 1901, ocasión en la orquesta del Batallón Yungay ejecutó la marcha *Yungay* –de su autoría– y él interpretó *A la tempestad*, de Hügel, aparte de acompañar una romanza para piano y canto de Antonietti, y una recitación[125]. A partir de entonces, la prensa sistemáticamente expresó su reconocimiento por la desinteresada y generosa labor del compositor, coronada en 1924 con la entrega de una medalla de oro por parte de la institución[126].

> "…desde que se fundó el teatro Grez, en la Casa de Orates, organizó él periódicamente hermosos conciertos destinados a aliviar la vida oscura de los recluidos.
> Rodeado de los mejores maestros, de sus alumnas, de tantas personas de buena voluntad, organizó centenares de conciertos hasta que el año 1920 los suprimió. Son innumerables sus audiciones en la Casa de Orates, en la Cárcel, Penitenciaría, Hospicios, Hospitales, etc. La Casa de Orates acaba de hacer entrega al señor Infanta de una medalla de oro hermosísima, cuya leyenda reza así: 'Al señor Aníbal Aracena Infanta, la Casa de Orates agradecida por sus servicios'".

Palabras similares se vertieron a raíz de los numerosísimos conciertos, veladas artísticas, musicales y dramático-musicales, funciones de galas o fiestas de caridad en las que intervino. Una breve y selectiva mención a algunos beneficiarios ilustra el amplio espectro que abarcó.

Sociedad protectora de la Mujer (1898)[127] y "Sociedad Filarmónica Francisco Bilbao"[128] (ambas en 1898); "los damnificados [por inundaciones] i

[125] Aviso. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[126] *El Mercurio*, 18 de diciembre, 1924. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[127] Nueva República, 22 de julio, 1897; *El Ferrocarril*, 23 de julio, 1898 [1897]; aviso de "Fiesta Dramática Musical"; se representarán dos juguetes cómicos: *Un dependiente de aduana*, de Julio Chaigneau, y *Don Lúcas Gómez* (sic) *o sea el Huaso en Santiago*, de Mateo Martínez Quevedo. Se anuncia baile al final Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[128] Aviso. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

dedicada a la Ilustre Municipalidad de Santiago[129] (1900); Escuela San Vicente de Paul (1900)[130]; Boy-Scout del Liceo Santiago (1914); "las familias de las víctimas del Mineral 'El Teniente'" (1914)[131]; la Casa de María (1914); "La gota de leche" y la escuela de niños pobres del matadero (1916)[132]; los damnificados alemanes de la guerra (1919); Asilo de Niños de San Bernardo y Asilo de Músicos de Santiago (1920)[133]; el tenor Manuel Ubilla, con motivo de su fallecimiento (1922); la revista *Música* (1925)[134]; las Monjas Pasionistas (1924); Hospitales de la ciudad de San Felipe (1926)[135]; el asilo de niñas de San Francisco de Paula (1926); y el Hospital de Carabineros de Chile (1933)[136], entre muchos otros que no alcanzo a mencionar.

Palabras finales

¿Por qué Aníbal Aracena Infanta se alejó del CNM para seguir una vida musical independiente? Si bien no hay evidencias específicas, es posible aventurar que, con cierta anticipación, él avizoró –o percibió– que su visión del papel del músico en Chile y sus vínculos con la sociedad no era acorde, tanto estética como ideológicamente, con los planteamientos propiciados entonces por los grupos más "avanzados", "progresistas" o "reformadores". Avala esta idea la diversidad de acciones musicales que realizó.

Como muestran las páginas anteriores, este rasgo de su personalidad lo llevó a relacionarse a través de la música de forma directa y permanente con distintos estamentos de la sociedad: la academia –CNM–, la Iglesia, colegios, variadas instituciones sociales o alumnos particulares, en actividades y programas tan disímiles como conciertos, veladas literarias, artísticas o religiosas, actos benéficos y deportivos, o fiestas de estudiantes, para señalar solo algunas instancias.

Otro frente de vinculación con el medio fue la publicación de *Música* (1920-1924)[137], revista de la cual fue editor y propietario, y que aquí no se

[129] Aviso e información en *El Chileno,* 1 de septiembre, 1899. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[130] Programa impreso. Álbum 1 de Aracena, CPRS.

[131] Programa impreso. Álbum 3 de Aracena, CPRS. Al parecer se trató de una tormenta de nieve y viento. Ver http://www.aldeaminera.cl/mmbook/html/sewell/

[132] *Ibid.*

[133] *Tiempo Nuevo,* abril, 1919. Álbum 11 de Aracena, CPRS y Programa impreso. Álbum 11 de Aracena, CPRS, respectivamente.

[134] Recorte *[Las] Últimas Noticias,* 17 de octubre, 1922 y recorte [*El Diario] Ilustrado,* 26 junio 1925. Álbum 12 de Aracena, CPRS, respectivamente.

[135] Programa impreso y Noticia [sin fuente]. Álbum 12 de Aracena, CPRS.

[136] Recorte. *El Mercurio,* 16 de julio, 1923 y programa impreso. Álbum 12 y 14 de Aracena, CPRS, respectivamente.

[137] 36 números hasta diciembre de 1922 y más un ejemplar correspondiente a 1923-1924.

alcanzó a analizar[138]. Desde mi perspectiva, la intención de dirigirla a un público general, con una orientación informativa e incluso didáctica, no hace más que confirmar su ideario. Como expresa en el escueto editorial del primer número, su objetivo fue "alentar a los Artistas", "formar el ambiente" y dar a conocer "la labor de los Maestros y aficionados, de todo lo que se relacione con el Divino Arte"[139].

Sin embargo, a través de sus páginas se observa otro propósito implícito: "armonizar" el presente –el suyo– y el pasado de la vida musical chilena que, como se recordará, por esos años fue cuestionado por la Sociedad Bach, tanto en lo relativo a la educación artística como a los repertorios y la práctica musical en general (incluyendo a la audiencia). Lo evidencia su artículo "Música en Chile. Recuerdos…" (1920), en el cual, sutil y elegantemente, da cuenta de esa tensión, al mismo tiempo que reivindica el aporte de sus antecesores. Allí rememora numerosas agrupaciones, temporadas, intérpretes y obras ejecutadas desde ca. 1870 hasta 1900 aproximadamente, con el fin de demostrar "que en materia de arte no vamos tan lejos como es costumbre propalar" y recordar que el pasado "puede ser un ejemplo para el presente"[140].

En esa misma línea, como si aspirara a documentar la máxima información sobre el acontecer musical de su tiempo, sin exclusiones, la crónica de *Música* fue detallada en el recuento de conciertos y músicos, abarcando incluso las provincias, rasgo diferenciador con publicaciones señeras de comienzos del siglo XX, como la revista *Los Diez* (1916-1917) y *Marsyas* (1927-1928). Además, insertó un "Folleto" musical que alcanzó ca. 100 composiciones de diversos de creadores, incluyendo numerosas suyas, contribuyendo a la circulación de repertorio.

Para concluir, dos comentarios. Por una parte, independientemente de la orientación estética de Aracena, se observa que tanto su actuar como su discurso fue congruente. A la distancia del tiempo, gestos como los mencionados, y otros, apuntaron a una democratización de la práctica musical en una época en la cual, paulatinamente, bajo el estandarte de la modernidad, en el CNM se instauró un modelo único y exclusivo –aún vigente–, que demarcó los campos de competencia de la práctica en el ámbito de la música académica. Actualmente este tema cobra relevancia por cuanto, justamente, la práctica de "lo musical" (creación, interpretación, investigación, escucha, difusión, etc.) no solo se ha diversificado, difuminando

[138] Parte de las ideas aquí expuestas fueron presentadas en 2011 en la ponencia "Revista *Música* (1920-24): espacio de encuentro de maestros y aficionados del *divino arte"*, VI Congreso Chileno de Musicología, Sociedad Chilena de Musicología, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago (enero).

[139] Aracena Infanta, Aníbal. "Música en Chile. Recuerdos…", p. 1.

[140] *Ibid.*, pp. 4-7.

los límites tradicionales, sino que –me atrevo a decir– ha puesto en crisis tal modelo[141].

Por otra parte, sobre Aníbal Aracena Infanta no está todo dicho. Queda pendiente un trabajo integral sobre su creación, el cual bien podría complementarse con grabaciones; el "Folleto" de *Música* ya provee de material suficiente para tal empresa. Además, no menos importante sería profundizar sobre su aporte como organista, en los conciertos benéficos o el amplio repertorio que interpretó, entre otros temas que, de paso, darían luces sobre numerosos músicos nacionales que, como él, han permanecido relegados del mapa musical de las primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

Primero se presentan las publicaciones periódicas; en segundo lugar el listado de libros, artículos y monografías, por orden alfabético de autores; en tercer término los sitios web; finalmente la mención a archivos.

I

Aulos (1932-1934), Santiago.

Los Diez (1917-1817), Santiago.

Marsyas (1927-1928), Santiago.

Música (1920-1924), Santiago.

II

Allende, Pedro Humberto. (1932) "El ambiente a través de los años, *Aulos*, vol. I, nº 1 (octubre), pp. 3-7.

Aracena Infanta, Aníbal. (1920) "Música en Chile. Recuerdos …", *Música*, vol. I, nº 1 (enero), pp. 4-7.

Arrieta Cañas, Luis. (1954) *Música. Reuniones musicales (de 1889 a 1933)*. Versión digital revisada en www.memoriachilena.cl, código MC0033021.

Barrientos, Iván. (1996) "Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena", *RMCh*, vol. L, nº 86 (julio-diciembre), pp. 40-72.

———. (2006) *Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Doniez, Roberto. (2011) *Palabra de Soro*. Valparaíso: Ediciones Altazor.

[141] Sobre este tema, ver Peña (ed.) 2008.

Bustos, Raquel. (1976) "Enrique Soro", *RMCh*, vol. XXX, nº 135-136 (octubre-diciembre), pp. 30-99.

———. (1990) "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)", *RMCh*, vol. XXXII, nº 144 (julio-diciembre), pp. 27-56.

Claro Valdés, Samuel. (1966) "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt", *RMCh*, vol. XX, nº 97 (julio-septiembre), pp. 54-67.

Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. (1973) *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.

Izquierdo, José Manuel. (2011) "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, nº 28 (mayo), pp. 33-47.

Peña, Carmen. (2011) "Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados", *Resonancias*, n° 29 (noviembre), pp. 57-71.

———. (1983) "Aporte de la revista Marsyas (1927-1928) al medio musical chileno, *RMCh*, vol. XXXVI, nº 160 (julio-diciembre), pp. 47-75.

———. (ed.) (2008) "Coloquio: La ampliación de lo musical en la escena local. Un intento comprensivo desde Resonancias", *Resonancias*, nº 22 (mayo), pp. 5-26.

Pereira Salas, Eugenio. (1950-1951) "La música chilena en los primeros años del siglo XX", *RMCh*, vol. XL, nº 40 (verano), pp. 63-78.

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

Ramos Fuentes, José Miguel. (2010) "El corpus musical de la Iglesia del Hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical en la ciudad antes del Concilio Vaticano II (1857-1916), *Neuma*, vol. 3, nº 1, pp. 34-57. Disponible en http://www.utalca.cl/medios/utalca2010/revistas/Neuma_No3.pdf [consulta:15/07/2013].

Rinke, Stefan. (2002) *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Dibam.

Rondón, Víctor. (2004) "Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile", *Resonancias*, nº 15 (noviembre), pp. 7- 45.

Salas Viu, Vicente. (1951) *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Sandoval, Luis. (1911) *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849 a 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg.

S/A. (1950-51) "Inmemoriam". "Aracena Infanta ha muerto", *RMCh*, vol. VI, nº 40 (verano), p. 82.

S/A. (1918) "Conversando con el maestro Aníbal Aracena Infanta", *Zig-Zag* (16 de noviembre). Disponible en http//:www.bncatalogo.cl/musica/articulo/MU0011018. [Consulta 10/05/2013].

Santa Cruz, Domingo. (2007) *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. (Edición y revisión musicológica: Raquel Bustos Valderrama). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.

Torres, Rodrigo. (1988) *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores 1936-1986*. Santiago de Chile: Editorial Barcelona.

Vera, Alejandro. (2007) "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", *RMCh*, vol. LXI, nº 208 (julio-diciembre), pp. 5-36.

Vera Rivera, Santiago. (1999) "Aracena Infanta, Aníbal", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo I, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 520-521.

III

http://musicologia.uchile.cl/archivo.php3.

http://www.propiedadintelectual.cl/Vistas_Publicas/publicGaleria/galeriaPublicDetalle.aspx?galeria=1885

www.memoriachilena.cl

http://www.utalca.cl/medios/utalca2010/revistas/Neuma_No3.pdf

IV

Archivo:

Álbumes de Aníbal Aracena Infanta. Colección privada de Rodolfo Suárez Aracena.

CIRILO VILA: UN ABRIDOR DE CAMINOS

Luis Merino Montero
Academia Chilena de Bellas Artes

Resumen

El presente trabajo aborda las cinco áreas en que se vertebra el quehacer de Cirilo Vila: pianista, director de orquesta, compositor, profesor y maestro, y pensador, tanto sobre la música como del contexto en que la música se inserta. Junto con evaluar de manera genérica la magna contribución de este artista ciudadano a la vida musical chilena, en circunstancias que han sido muchas veces complejas y adversas, se pone de relieve su profunda coherencia entre su actuar y sus principios.

Palabras clave: Universidad de Chile, Facultad de Artes, música chilena, Olivier Messiaen, Festivales de Música Chilena, música y cine, música y teatro, Franco Ferrara, Pierre Dervaux, Manuel Rosenthal, Max Deutsch, Igor Stravinsky, *Revista Musical Chilena*

Abstract

This article deals with the five áreas in which the work of Cirilo Vila is organized: pianist, orchestra conductor, composer, profesor and master, and thinker, on music and on the context in which music is inserted. Along with evaluating generically the enormous contribution of this citizen artist to Chilean musical life under complex and adverse circumstances, the profound coherence between his actions and principles is emphasized.

Key words: University of Chile, Faculty of Arts, Chilean music, Olivier Messiaen, Chilean Music Festivals, music and cinema, music and theater, Franco Ferrara, Pierre Dervaux, Manuel Rosenthal, Max deutsch, Igor Stravinsky, Revista Musical Chilena.

Para referirse de manera breve, somera y por fuerza incompleta a la vida y obra de Cirilo Vila (nacido en Santiago el 7 de octubre de 1937) se podría pensar en el *motto* personal del emperador Carlos V, "*plus ultra*", como un concepto capaz de sintetizar su gigantesco legado. En un plano menos guerrero, puede cumplir este propósito el de "abridor de caminos", tomando como base el concepto de "abridor de mundos" que el mismo Cirilo emplea en el homenaje a su maestro, Olivier Messaien[1].

Esta apertura de caminos se ha vertebrado en cinco áreas, las que han interactuado y fecundado mutuamente durante más de cincuenta y cinco años. Ellas son la del pianista, director de orquesta, compositor, profesor y maestro, y pensador, tanto sobre la música como del contexto en que la música se inserta. Frente a la especialización que ha prevalecido en los siglos XX y XXI, Cirilo sigue en Chile un camino que en realidad no es totalmente nuevo, toda vez que se remonta a la tradición legada por J. S. Bach, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Mendelssohn, R. Schumann, L. Bernstein y O. Messaien, todos los cuales fueron tanto creadores como intérpretes, en otras palabras, fueron músicos completos.

El punto de partida de la formación de Cirilo fue el Chile de los años 50. Fue entonces cuando se produjo la maduración de una infraestructura centrada en la Universidad de Chile, cuyo objetivo prioritario fue promover vigorosamente a los compositores chilenos. Junto al crecimiento del número de compositores activos, en términos de estrenos de obras, se produjo el florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias creativas, en el que confluyeron, sincrónicamente y en una dinámica de interacción, un gran número de creadores. Al respecto, nuestro creador señaló en 1997: "los años cincuenta y el comienzo de los sesenta fueron, para mí, los años determinantes de mi aprendizaje musical en Chile"[2].

Fue en este contexto que Cirilo efectuó sus estudios como pianista, primero con María Arias y después con Cristina Herrera, en el entonces Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, los que culminó brillantemente en 1959, y perfeccionó ulteriormente con Rafael de Silva, recordado maestro colaborador durante muchos años de Claudio Arrau. En paralelo, realizó estudios de armonía y composición con Alfonso Letelier, Gustavo Becerra y Juan Allende-Blin. En relación con estos dos últimos, el mismo compositor señaló que "ellos han sido y continúan siendo, para mí, los dos maestros paradigmáticos y más decisivos en lo que fue mi formación composicional en el país y, por ende, en mi desempeño docente posterior"[3].

Estos primeros estudios de armonía y composición constituyen el punto de entrada de Cirilo a lo que se podría denominar una "tradición chi-

[1] Vila, Cirilo. "Oliver Messiaen: un abridor de mundos", p. 101.
[2] Vila, Cirilo. "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros…", p. 58.
[3] *Ibid.*

lena en la enseñanza de la composición". He señalado que, "para que se produzca una tradición deberá existir, en primer término, la confluencia sincrónica e interacción dinámica de compositores activos, que tomen como punto de partida de su actividad la de generaciones anteriores de su mismo contexto, más que solo y exclusivamente la de generaciones anteriores de compositores de Europa"[4]. En el caso que abordamos, tanto Alfonso Letelier, como Juan Allende-Blin y Gustavo Becerra fueron todos discípulos en sus estudios de composición de Pedro Humberto Allende, quien resulta ser, para estos efectos, la figura fundacional y de referencia de esta tradición chilena.

De esta época provienen las primeras once obras de su catálogo, entre las que figuran sus *Tres canciones* (O-1, 1957), para voz femenina y piano sobre textos de Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado, la *Tonada allendista* (O-4, 1958), para voz y piano sobre un texto propio, los *Tres cantos mapochinos* (O-9, 1970), sobre un texto de Jaime Silva, y las *Tres canciones corales sobre textos de Federico García Lorca* (O-7, 1960), estrenadas en 1960 en el VII Festival de Música Chilena. Obtuvo esta última obra una mención honrosa y se destacó por un tratamiento vocal de gran finura, acorde con los versos del poeta, dramaturgo y músico granadino.

Las restantes obras de este grupo son para piano, flauta y grupos de cámara. Merece señalarse entre ellas a *Tienda de modas* (O-10, 1961), para conjunto de cámara, música incidental para la obra homónima de Krilov, dirigida por Gustavo Meza, encargada por el Teatro Universitario de Concepción. Al respecto, conviene destacar que la música incidental para teatro y cine constituye una parte importante del catálogo de Cirilo Vila, al igual que en otros compositores chilenos de su generación, como Luis Advis, Tomás Lefever y Juan Lemann. En lo que se refiere al cine, Cirilo es un cultísimo cinéfilo y eximio pianista de soporte de películas del cine mudo[5]. De esta época se destaca también su artículo "Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo"[6], escrito a los 21 años de edad, en el que aflora su veta como un pensador totalmente imbuido de las entonces corrientes de vanguardia de la música contemporánea.

Durante una parte importante de la década de los 60', nuestro creador permaneció en Europa, para realizar estudios de perfeccionamiento en dirección de orquesta con Franco Ferrara, en Italia, y con Pierre Dervaux y Manuel Rosenthal, en París; en composición, con Max Deutsch, y en

[4] Merino Montero, Luis. "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", p. 8.

[5] *Cf.* Torres Alvarado, Rodrigo. "Catálogo de obras musicales de Cirilo Vila Castro", pp. 18-24.

[6] Vila, Cirilo. "Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo", pp. 29-38.

análisis, con Olivier Messaien. Aparte de todo su aprendizaje, hubo algunos aspectos que permitieron a nuestro músico construir un puente con la tradición chilena y latinoamericana de la cual provenía. En el caso de Max Deutsch, estaba su consideración "que todo el juego del serialismo debía estar supeditado a la necesidad de expresión"[7]. En el de Messaien, su planteamiento de "cómo ir rescatando la novedad y la vigencia de las obras del pasado"[8], y por esta "actitud liberadora, de rescatar los valores de todas las músicas de todos los tiempos –lo que raramente pasaba en ese momento en que los músicos estaban solamente centrados en la vanguardia"[9]. Con relación a esto último, nuestro compositor agrega:

> "Entonces, encontrar un músico como él, que no solo valoraba el siglo XX sino también a Mozart, Chopin, Debussy, el canto gregoriano, era sentirse reconfortado, era sentir que uno no estaba tan perdido por seguir amando a estos compositores, aunque también uno quisiera hacer algo más o menos nuevo, en ese entonces parecía que eran mundos antagónicos, y todavía pueden parecerlo a algunos, eso siempre puede suceder. Messiaen gozaba de toda la música y lo hacía a uno gozar de toda la música también"[10].

Es la valoración de esta dimensión humana y expresiva de la música la que lo conduce ulteriormente, según uno de sus destacados discípulos, el compositor Eduardo Cáceres, a decantar una estética de la simplicidad, presente en composiciones escritas posteriormente en Chile, tales como *Navegaciones* (O-32, 1976), para soprano y piano, sobre textos de Vicente Huidobro, la *Tonada del transeúnte para clarinete solo* (0-37, 1980), *Recuerdo el mar* (0-40, l984), para tenor y piano, sobre textos de Pablo Neruda, y en la única obra para orquesta sinfónica escrita hasta el momento, *Germinal* (0-47, 1989), en la que plantea además la idea del "*work in progress*"[11].

Esto, además, se puede vincular con una interesante idea de nuestro compositor, que es definir al "terruño" como el núcleo a partir del cual un músico construye una identidad. Tomando como base una frase de Rilke: "No se es de ningún país más que del país de la infancia", establece que "el terruño es el entorno que nos marca afectivamente, más allá de cualquier elaboración intelectual *a posteriori* que llega con nuestra madurez y con toda una evolución cultural"[12]. De este modo, Cirilo Vila instala un concepto amplio e integrado de tradición que abarca a Europa, América

[7] Vila, Cirilo. "Oliver Messiaen: un abridor de mundos", p. 107.
[8] *Ibid.*, p. 106.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] Cáceres, Eduardo. "Vila Castro, Cirilo", p. 891.
[12] Torres, Rodrigo. "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur", p. 73.

Latina y Chile, y que permite superar las dicotomías que plantea el epigonismo o la idea de centro/periferia, de modo de proporcionar un sentido al quehacer musical americano.

Los sucesos del 68' en París encuentran a nuestro compositor plenamente imbuido de su rol como "artista ciudadano" (siguiendo el término tan acertadamente establecido por José Balmes), independiente y crítico. Al respecto, el compositor Andreas Bodenhofer acota lo siguiente[13]:

> "En mayo del 68 se lo vivió entero (…) Por las mañanas, parece que era en la avenida Cardinal Lemoine, Cirilo despertaba a los cohabitantes y amigos alojados con *La internacional* interpretada en todos los estilos musicales, desde Bach a Stravinsky(…)
>
> Para Cirilo, desde siempre fue natural combinar y articular de las más diversas formas el compromiso social con su actividad artística. Un compromiso social entendido como práctica cultural, permanente y constante. Una actividad musical atravesada sin cesar por la literatura, la pintura, el cine y también por el dolor de las guerras, la represión y la muerte".

Luego de una estadía de ocho años en Europa, nuestro compositor regresa a Chile en marzo de 1970. En una entrevista realizada por el musicólogo Rodrigo Torres, señala: "llegué en un momento en que estaba la expectativa de un cambio importante en la historia de Chile y eso influyó en que yo pensara que valía la pena quedarse aquí, frente a esta experiencia nueva"[14]. Pensaba que "era justamente una manera de aportar con lo nuevo que yo pudiese haber aprendido afuera, de encontrar un vínculo. Eso sentí yo que tenía un sentido"[15]. Fue entonces que afloró otra de las facetas de su variado quehacer: la del maestro y profesor. El compositor Eduardo Cáceres señala que nuestro creador "asumió el cargo de profesor en las carreras de Composición y Musicología en el Departamento de Música de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, donde impartió taller de composición, análisis y lenguaje musical, contrapunto, armonía básica y armonía estilística, lectura de partitura, bajo cifrado y piano funcional. Además fue profesor en la Escuela Musical Vespertina y organizó en ella un taller de composición"[16].

Fue este un periodo en que la Universidad de Chile en su conjunto, pero especialmente la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y

[13] Bodenhofer, Andreas. "En realidad no me acuerdo cuándo conocí a Cirilo… (Imágenes sueltas de los años 50 y 60)", p. 60.

[14] Torres, Rodrigo. "Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004", p. 11.

[15] *Ibid.*

[16] Cáceres, Eduardo. "Vila Castro, Cirilo", p. 890.

Escénicas, se abrió a la comunidad como no lo había hecho antes, en un proyecto que impulsara con denuedo esa gran educadora que fue Elisa Gayán. Como participante de ese proyecto, en los inicios de mi carrera como profesor de la Universidad de Chile, recuerdo que uno de los grandes desafíos era enseñar a estudiantes con niveles variados y a veces disímiles en su preparación musical, lo que nos obligaba a concebir estrategias didácticas que permitieran establecer el nivel de contacto adecuado para el éxito del proceso enseñanza-aprendizaje. Dos testimonios permiten aquilatar el impacto que causó en los estudiantes de la Escuela Musical Vespertina la labor de Cirilo como profesor. Uno de ellos pertenece al destacado compositor nacional Horacio Salinas, con su recuerdo del "entusiasmo y abandono en el empeño de educar" por parte de nuestro creador, que "me quedó profundamente grabado, tal vez como otro ejemplo de la fascinación, por misterio, en la que entramos cuando nos sumergimos en medio de la música, como en un óceano"[17]. El otro pertenece al también destacado creador Eduardo Carrasco, quien señala lo siguiente:

> "Todos recibimos en diversas maneras y grados la impronta musical de Cirilo, que, sin proponérselo, inscribió en nuestra vida la fuerza de su personalidad como músico y como profesor. Como todos los que alguna vez hemos dedicado nuestra vida a la enseñanza, Cirilo dejaba una huella en la vida de sus discípulos que poco tenía que ver con los temas o contenidos de los planes de estudio o de las propuestas universitarias. Creo que a nosotros nos enseñó algo de lo que nunca se habló en clases y de lo que él mismo a la mejor ni siquiera sabe que es maestro, esto es: el amor a la música, que es algo que no se enseña, pero sí se contagia"[18].

Y agrega:

> "…como todo gran profesor, más que imponer sus puntos de vista o tratar de influir sobre nuestros gustos musicales, nos dejó aprender. Enseñar es dejar aprender, abrirle al otro sus caminos propios"[19].

A partir de este momento se explaya su actividad como director de orquesta, según lo revela su labor como director de la Camerata de la Universidad Técnica del Estado. También, a partir de este momento madura su quehacer como pensador. Lo demuestran, a manera de ejemplo, sus escritos publicados en la *Revista Musical Chilena*, en la que se desempeñó como miembro de su consejo editorial entre enero de 1971 y septiembre de l973, y como director hasta marzo de 1973. Permítaseme citar a este

[17] Salinas, Horacio. "Cirilo en la Escuela Musical Vespertina", p. 67.
[18] Carrasco, Eduardo. "Recordando a Cirilo Vila", p. 63.
[19] *Ibid.,* p. 65.

respecto un pasaje del *In memoriam*, que escribiera en 1971 para ese gran compositor que fuera Igor Stravinsky, el que permite apreciar aquel rasgo señalado por Andreas Bondehofer: su amplia cultura que se extiende a una gran variedad de campos externos a la música[20].

> "¿Cuál es la razón(…) de que nuestro siglo (siglo XX) se sienta representado en la persona y obra de Strawinsky? Creemos que es la misma que provoca un fenómeno similar en el campo pictórico con la figura igualmente genial de Picasso. En ambos constatamos la presencia de la contradicción, claramente asumida y profundamente vivida, como impulso constante y decisivo de la actividad creadora. Una misma capacidad proteica, sin dejar de ser ellos mismos. Hasta la mirada penetrante de ambos, no es quizá, sino la lucidez de captar las propias contradicciones. Y así, pese a su relativa popularidad, el uno y el otro continúan siendo algo inasible y enigmático".

Toda esta actividad se interrumpe abrupta y brutalmente con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Sus efectos se hicieron sentir en todo el país y, por supuesto, en la Universidad de Chile. Las facultades de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, y de Bellas Artes fueron particularmente afectadas. No existe evidencia que permita conocer con certeza el número de los profesores que fueron exonerados por razones políticas. No obstante, por la experiencia que he tenido durante los años que me correspondiera desempeñarme como decano de la actual Facultad de Artes, en la que confluyeran las dos facultades mencionadas, creo que en su conjunto ambas perdieron más del 40% de sus profesores, entre los cuales se contaban académicos y artistas del más alto nivel. Solo, y a manera de ejemplo, se pueden mencionar los nombres de José Balmes, Gustavo Meza y Fernando García.

En el caso de Cirilo no se consumó una exoneración debido a una confluencia de muchos factores. Uno lo menciona el compositor y filósofo Eduardo Carrasco, quien ha escrito que nuestro compositor "no ha escondido nunca sus opiniones, de cualquier tipo que sean, y como ellas vienen de un hombre esencialmente respetuoso de los demás, creo que nunca nadie se atrevió a ponerle la mano encima"[21].

A esto agregaría una coherencia profundamente sentida entre los principios y el actuar del compositor, que no tiene otro norte que la búsqueda rigurosa, transparente y desinteresada de la verdad y la justicia. Esto lo pude apreciar personalmente entre 1995 y 1999, en que me desempeñé como decano de la Facultad de Artes y Cirilo como su director académico. En las sesiones del Consejo de Facultad, Cirilo tenía siempre la expre-

[20] Vila, Cirilo. "In Memoriam: Igor Strawinsky, 1882-1971", p. 55.
[21] Carrasco, Eduardo. "Recordando a Cirilo Vila", p. 65.

sión exacta que permitía acercar posiciones encontradas, no por la vía de la mera conciliación, sino que por la búsqueda y verbalización de los supuestos fundamentales en que se sustentaban posiciones antagónicas, de modo de poder concebir un nuevo supuesto que permitiera sustentar una posición intermedia, pero que se ajustara a estos valores de la verdad y la justicia. De ahí que Cirilo no solo concite un respeto, creo, universal, sino que es un referente al que siempre se puede acudir en busca de una opinión y consejo. Las vivencias del mismo Cirilo, sobre el duro y complejo proceso que se instalara en Chile a contar del 11 de septiembre de 1973, se pueden ilustrar en los siguientes conceptos que recoge el musicólogo Rodrigo Torres, en una entrevista publicada el año 2005[22]:

> "Hubo un periodo de por lo menos un par de años en que yo siempre estaba con la idea de regresar afuera. Había gente que tuvo una experiencia más dura y más urgente, gente que partió en forma involuntaria, movidos por las circunstancias y por la seguridad personal. Como yo no tenía esa situación tan de riesgo, eso incidió en que lo abordé con cierta calma y me fui quedando, y después sentí que tenía sentido estar acá en la medida en que yo podía estar contribuyendo a la formación de personas, y que esta formación también tuviera una componente crítica respecto a todo lo que había sucedido o estaba sucediendo. Entonces pensé que tenía un sentido permanecer acá, y eso determinó que finalmente me fui quedando y aquí estamos".

Muy acertadamente, Eduardo Carrasco acota que se produjo así "la continuidad histórica de la enseñanza de la música en la Universidad de Chile"[23]. El desarrollo, de parte de Cirilo Vila, de un quehacer académico y artístico de manera independiente y crítica ante condiciones de la mayor adversidad, y sin jamás abjurar de sus principios, permitió la formación bajo su guía de compositores que son figuras clave en el actual escenario musical de Chile. Sin ánimo de exhaustividad, se puede mencionar los nombres de Eduardo Cáceres, Rolando Cori, Alejandro Guarello, Andrés Alcalde y Fernando Carrasco. La diversidad de proyectos creativos y estéticos que cada uno de ellos encarna, hace presente cómo, en la manera de ser maestro, Cirilo personifica aquel antiguo proverbio chino del "guiar sin dominar".

En lo que se refiere a su obra creativa, los arreglos que Cirilo realizara de tres canciones de Víctor Jara –*Te recuerdo Amanda*, *Luchín* y *Plegaria para un labrador*–, a pedido del artista y amigo Hanns Stein, para ser estrenados en Alemania el año 1983, son otro indicador de esta independencia. También lo es su labor en el Taller 666, una instancia alternativa que se creara

[22] Torres Alvarado, Rodrigo. "Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004", p. 13.

[23] Carrasco, Eduardo. "Recordando a Cirilo Vila", p. 65.

el año 1976 en una casona del barrio Bellavista, o el montaje realizado al año siguiente (1977) de "Auge y caída de la ciudad de Mahagony", de Brecht y Weil, que contara con su decisiva participación como intérprete.

Durante este periodo, se destaca la confluencia de sus labores como maestro y como intérprete, toda vez que ha interpretado, muchas veces como estreno, obras de sus discípulos y de sus colegas compositores. Por otra parte, está su incansable divulgación del repertorio universal, especialmente contemporáneo.

Entre otros aspectos, merecer destacarse también su integración en 1984 a la Agrupación Anacrusa –entidad formada por compositores, intérpretes y musicólogos–, y al Ensemble Bartok, creado ese año por Valene Georges junto a un grupo de músicos, y que ha desarrollado hasta hoy una labor verdaderamente titánica de divulgación de la música contemporánea, tanto chilena como americana y universal.

En un muy completo artículo sobre la trayectoria de Cirilo como pianista, escrito por la musicóloga Julia Grandela, se incluye una entrevista a Carmen Luisa Letelier, artista, Premio Nacional de Arte en Música e integrante de la Academia Chilena de Bellas Artes. La siguiente cita permite tener una idea más fina de las cualidades de Cirilo como pianista e intérprete[24].

> "Como pianista es extraordinario, no se equivoca nunca, y su labor en el conjunto es esencial, pues con su mentalidad de director, capaz de mirar la partitura en su totalidad, prácticamente maneja los ensayos. Cirilo guía la interpretación de las obras desde una visión integral, siendo una ayuda valiosísima para el resto de los músicos. Cuando se aborda el repertorio actual, bastante difícil por la novedad y variedad estilística que estas obras presentan, su papel es fundamental, pues gracias al conocimiento e intuición musical extraordinaria que posee, toma siempre las mejores decisiones interpretativas. Además, debe destacarse otro rasgo de Cirilo, cual es su respeto por la partitura y por lo que el compositor pide; cuando en la notación se detectan imprecisiones o errores siempre son subsanados por su buen criterio. En cuanto a la elaboración de los programas y el orden en que deben ubicarse las obras, nuevamente Cirilo es quien dice la última palabra".

Este conjunto de atributos, junto a otros, sobre los cuales no me extiendo en mérito de la concisión y brevedad, lo hicieron acreedor en 2004 del Premio Nacional de Arte en Música. En lo personal, considero a Cirilo Vila entre los músicos más ilustres y versátiles con que cuenta nuestro país. Engrandece a la Academia Chilena de Bellas Artes abrirle de par en par sus puertas como un merecido reconocimiento a la trayectoria de Cirilo, por una parte, y como una forma de proporcionarle un lugar de conversa-

[24] Grandela, Julia Inés. "Cirilo Vila Castro: pianista", p. 35.

ción y análisis en el que, junto a colegas de la música y de otras disciplinas artísticas, se pueda contar con la profundidad de su pensamiento y lo autorizado de su palabra.

Bibliografía

Bodenhofer, Andreas. (2005) "En realidad no me acuerdo cuando conocí a Cirilo… (Imágenes sueltas de los años 50 y 60)", *RMCh*, vol. LIX, nº 203 (enero-junio, 2005), pp. 59-60. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Cáceres, Eduardo. (2002) "Vila Castro, Cirilo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Volumen 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 889-891.

Carrasco, Eduardo. (2005) "Recordando a Cirilo Vila", *RMCh*, vol. LIX, nº 203 (enero-junio), pp. 63-65. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Grandela, Julia Inés (2005) "Cirilo Vila Castro: pianista", *RMCh*, vol LIX, nº 203 (enero-junio), pp. 33-41. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Merino Montero, Luis. (1993) "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *RMCh*, vol. XLIII, nº 179 (enero-junio), pp. 5-68. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Salinas, Horacio. (2005) "Cirilo en la Escuela Musical Vespertina", *RMCh*, vol. LIX, nº 203 (enero-junio), pp. 66-67. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Torres Alvarado, Rodrigo. (1988) "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur", *RMCh*, vol. XLII, nº 169, (enero-junio), pp. 58-85. Disponible en http:// www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

———. (2005) "Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004", *RMCh*, vol. LIX, nº 203 (enero-junio), pp. 6-17. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

———. (2005) "Catálogo de obras musicales de Cirilo Vila Castro", *RMCh*, vol. LIX, nº 203 (enero-junio), pp. 18-24. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Vila, Cirilo. (1958) "Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo", *RMCh*, vol. XII, nº 59 (mayo-junio), pp. 29-38. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

———. (1971) "In memoriam: Igor Strawinsky, 1882-1971", *RMCh*, vol. XXV, nº 113-114 (enero-junio), pp. 55-56. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

———. (1992) "Oliver Messiaen: un abridor de mundos", *RMCh*, vol. XLVI, nº 178 (julio-diciembre), pp. 101-108. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

———. (1997) "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros…", *RMCh*, vol. LI, nº 187 (enero-junio), pp. 58-60. Disponible en http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

LA MUERTE DE ALSINO: MARCA DEL DISCURSO DE LAS VANGUARDIAS EN LA MÚSICA SINFÓNICA LATINOAMERICANA

Juan Carlos Poveda Viera
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

El estreno en el Teatro Municipal de Santiago de *La muerte de Alsino*, en 1922, constituyó quizás el mayor gesto mediático producido por las nuevas tendencias de la música chilena de aquel entonces. La obra, concebida en formato sinfónico por el odontólogo y compositor Alfonso Leng, nace a partir de la lectura de "Alsino" (Pedro Prado, 1920) y constituye un hito para el arte musical latinoamericano. Desde esta perspectiva, este trabajo propone un análisis que contemple tras etapas. Primero, una aproximación inicial a la obra y su vínculo con "Alsino", como principal referente de inspiración; segundo, un análisis crítico en relación a cómo entender *La muerte de Alsino* en el contexto de las vanguardias latinoamericanas, y, finalmente, y a modo de conclusión, se intenta responder la principal interrogante de este trabajo: ¿qué características convierten a *La muerte de Alsino* en una de las obras fundacionales para la música de vanguardia en la Latinoamérica de principios de siglo XX?

Palabras clave: vanguardias artísticas en Latinoamérica, Alfonso Leng, compositores chilenos y latinoamericanos, música chilena y latinoamericana.

Abstract

The premiere at the Municipal Theater of Santiago of "Alsino´s death" in 1922, constituted perhaps the major mediatic gesture produced by the new trends of Chilean music at the time. The work, conceived in symphonic format by the composer and dentist Alfonso Leng was based on the reading of "Alsino" (Pedro Prado, 1920) and constitutes a landmark for Latin American musical art. This cork proposes an analysis with three stages. First, an initial approach to the work and its bonds with "Alsino" as main referent and inspiration; second, a critical analysis on how to understand "Alsino´s death in the

context of frontier Latin American creation y, finally, as a conclusion, an attempt is made to answer the main question of this paper: which characteristics make "Alsino´s death in one of the fundamental works for avant-garde Latin American music at the beginning of the XXth century?

Key words: artistic avant-garde in Latin America, Alfonso Leng, Latin American and Chilean composers, Latin American and Chilean music.

1. Aproximación primera a *La muerte de Alsino*

"Todo para mí ha sido soledad;
ha caído como una maldición este vuelo limitado.
Alas que no pueden llevar más lejos que ellas mismas…"
(*Alsino*, fragmento del capítulo XLI)

La muerte de Alsino es un poema sinfónico[1], escrito por el destacado odontólogo y compositor chileno Alfonso Leng Haygus (1884-1974). Escrito entre noviembre de 1920 y febrero de 1921[2], la obra constituye el hito más relevante dentro de la producción sinfónica de Leng, compuesta de una "Fantasía para piano y orquesta" (1936) y de transcripciones que el mismo compositor realizó de algunos trabajos para piano solo.

En la portada de la partitura podemos leer:

A Pedro Prado y al Dr. Enrique Arancibia dedica fraternalmente
Alfonso Leng H.
"La muerte de Alsino"
Comentario sinfónico al poema de Pedro Prado
1920
Se estrenó en Mayo de 1922, bajo la dirección del Mtro [Maestro] Armando Carvajal y en 1942 bajo la dirección del Mtro Eric Kleiber[3]

Inspirada por "Alsino", novela perteneciente al íntimo amigo de Leng, Pedro Prado (Santiago, 1886-1952), *La Muerte de Alsino* consolida una compenetración entre lo literario y musical que ambos ya habían experimentado con las *Doloras*, cinco piezas breves para piano compuestas por Leng para las cuales Prado escribió sus "Acotaciones líricas"[4].

[1] El poema sinfónico es un género musical instrumental que tiene como finalidad expresar emociones, imágenes o una trama perteneciente a un texto literario. Generalmente está constituido por un solo movimiento y su forma depende casi siempre de la estructura del texto musicalizado. La denominación de "sinfónico" denota el uso de la orquesta como medio instrumental.

[2] Según indica el compositor en entrevista efectuada en la Radio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

[3] Edición posterior al año 1942 por parte del Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile (la acotación entre corchetes es nuestra). En relación a la mención del director de orquesta alemán Eric Kleiber, cabe mencionar que este dirigió la obra en una de sus varias visitas a Chile y que, según el testimonio ofrecido al autor de este artículo por Horacio Leng, hijo del compositor, Kleiber realizó una versión "corregida" de *La muerte de Alsino*, causando la molestia de Alfonso Leng, quien destruyó dicha versión.

[4] Existe una grabación discográfica realizada por el pianista letón Armands Abols, la cual incluye antes de cada *Dolora* la declamación de su correspondiente "Acotación lírica" a cargo de Juan Antonio Massone: Abols, Armands. *Bicentenario del piano chileno*, vol. I.

Alejada de los esquemas criollistas, "Alsino" se abrió hacia una tendencia temática poco habitual para el contexto de la producción literaria de entonces. Si bien, como en muchas novelas del criollismo chileno, se recurre al campo de la zona central del país, este paisaje constituye solamente un punto de partida para un desarrollo narrativo muy distinto.

Pedro Prado terminó de escribir "Alsino" el 29 de septiembre de 1920[5], siendo publicada poco tiempo después. En ese momento, la revista Zig-Zag indicó que esta novela era quizás la más original producida en la lengua española, destacando su excepcionalidad respecto de la literatura anterior:

> (…) Alsino, en la cual, dicho sea desde luego, se encontrará la mezcla más singular de elementos que, por lo general, no marchan juntos: mezcla de realismo y de fantasía, de emoción y de humorismo, de abstracción y de sentido de lo concreto, de universalidad y de colorido local, de lirismo y de trivialidad, de claridad y de oscuridad, de simplicidad y de complicación, y quizás de muchas cosas más aun[6].

Tomando el arquetipo clásico de Ícaro, "Alsino" cuenta la historia de un joven campesino de ese nombre, quien está obsesionado con la idea de volar. En el último de sus tantos intentos de realizar su sueño cae de una rama de gran altura, quedando gravemente enfermo y desarrollando una joroba a consecuencia del golpe. Al poco tiempo, y sin estar totalmente recuperado, Alsino abandona su hogar sin rumbo fijo, comenzando un periodo de errancia y aprendizaje, llegando finalmente a descubrir que aquella joroba que tantos malestares le trajo daría nacimiento a un par de alas. Alsino, entonces, vuela por sobre valles, ríos y montañas, causando el asombro pero también el pánico y la violencia de los lugareños, dando inicio a una serie de desamores e incomprensiones. Cierto día –ya ciego y no sin antes haberse accidentado nuevamente–, Alsino emprende vuelo en un delirante ascenso hasta una altura vertiginosa, "dos veces mayor que la que alcanzan los últimos cóndores", para luego dejarse caer en un rapidísimo descenso que lo lleva a morir abrasado por el roce con la atmósfera.

El 12 de junio de 1932, Gabriela Mistral publicaría en el diario *La Nación* de Buenos Aires las siguientes apreciaciones sobre "Alsino":

> (…) En un año que un crítico llamara "de gracia", a causa de esta obra, Prado publicó su "Alsino", novela fantástico-realista que recuerda alguna vez a Goya en la revoltura de los materiales del verismo y la fantasía, si bien la narración salubre y fresca del chileno no contiene ninguno de los morbos morados de "Los caprichos".
> Casi todos los pueblos tienen su "niño novelado" magistralmente: España, el Lazarillo anónimo e insuperable; Suecia, el "Nils Holgersson" de Selma; Ingla-

[5] Citado en: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alsino
[6] Citado en: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alsino

> terra, el lindo Peter Pan de James Barrie. Nosotros recibimos de Pedro Prado nuestra carne infantil en el "Alsino" y se la agradecemos en cuanto a criatura de ficción, de que los pueblos necesitan tanto como de las de carne y hueso (...)
> El tema era bastante espinoso: no se conducen lado a lado como rieles la crudísima verdad rural y un lirismo de tercer cielo; el choque suele sentirlo el lector y le duele si es enviciado en naturalismos, porque él quiere retardarse en la narración realista y le duele al lector engolosinado en fantasmagorías, porque él quiere demorarse en los puros "himnos" de la embriaguez icárea. Una profesora norteamericana me hacía la crítica de la narración con el primero de esos reparos, sin dejar de reconocer que se trataba de una novela en grande.
> Había ensayado ya el escritor con tan buena fortuna el manejo de la realidad parda, que pasaría sin dificultad del "Alsino" al "Juez rural", novela sin injertos líricos, de prosa decididamente llana. La naturalidad del tono, la observación meticulosa y honrada, la racionalidad del asunto, el sentimiento empapado de una humanidad al margen de los humanitarismos románticos, hacen de ella una de esas pequeñas obras maestras que, como el "Camarero", de Chmelev, por estar hechas en un gris voluntario, al parecer no hacen furor, pero quedan incorporadas al suelo eterno de una literatura. (…)[7].

Estructurada en cinco partes, la novela desarrolla en cada una de ellas algunos tópicos predominantes. La primera podría ser resumida por el idealismo y caída de Alsino; la segunda, por la revelación y el vuelo; la tercera, aventura, tempestad y soledad; la cuarta el pánico, prisión, el amor infructuoso y la errancia; y la quinta y última, aborda el tópico de la muerte del héroe, situación desde la cual se deduce que Alfonso Leng configura su "comentario sinfónico".

En términos musicales, el musicólogo español Vicente Salas Viu[8] reflexiona en el hecho de que, al constituir Alsino un "héroe que participa a la vez de los rasgos de un Ícaro y de un Ariel chilenos", dio pie a que Leng tomara este "doble carácter" del protagonista, interpretando en sonidos "no las peripecias de su aventura, sino el símbolo que representan"[9]. En este sentido, cabe redundar que, efectivamente, la obra no deviene en un "programa", es decir, que no narra, representa ni sugiere musicalmente los hechos de la novela de Prado, sino que más bien intenta ofrecer, desde el plano musical, una interpretación de algunos de sus tópicos, principalmente el de la muerte:

> "Se describen hechos espirituales y no acontecimientos episódicos: si alguna descripción existe es la de sucesivos estados de espíritu. Y, sobre todo, la orques-

[7] Fragmento de «Pedro Prado, escritor chileno» (Publicado también en *Recados, contando a Chile*). Disponible en: http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/pprado.html

[8] Musicólogo e intelectual español. Llega a Chile el año 1939 a bordo del Winnipeg, iniciando un exilio que no terminaría hasta el año de su muerte, producida en 1967.

[9] Salas Viu, Vicente. "Alfonso Leng: espíritu y estilo", p. 14.

ta canta un himno al ansia de liberación, a la huida de la materia que anida en el fondo de lo humano. De aquí, ha dicho un comentarista certero de la obra, arranca el poder fascinador que ejerce este poema sinfónico, sublimación de las inquietudes que se agitan vagamente en el fondo obscuro de la subconsciencia y que surgen en ciertos momentos a la superficie en un arranque heroico de energía deslumbrante, para luego desplomarse en un ademán de suprema resignación. Porque el final de Alsino, como el del Ícaro griego, como el de todos los grandes soñadores, es la derrota"[10].

Cabe preguntarse en este punto por qué el compositor escoge el tópico de la muerte del héroe para proyectar su obra. En adición, ¿esta muerte debe ser entendida como una derrota, como un suicidio desesperado e irracional por parte de un ser sensible y desadaptado? ¿O acaso es posible abstraerse del plano de lo tangible para entender la muerte de Alsino como la redención de los valores y vivencias terrenales mediante el sacrificio, entendiendo este acto como un ofrenda trascendente? Al contrario del juicio de Salas Viu, quien asume la muerte de Alsino como una "derrota" propia de los "grandes soñadores", nos inclinamos a considerar la segunda interpretación, entendiendo aquella muerte como un acto transfigurador y trascendente, idea reforzada además por la estrecha y explícita conexión entre Leng y el romanticismo alemán.

Muerte y trascendencia. Jean Delville, "Tristán e Isolda" (1887).

[10] *Ibid.*

Escrita para más de 60 ejecutantes y superando los veinte minutos de duración, La muerte de Alsino está fuertemente influenciada por referentes como el ruso Aleksandr Skriabin, la línea francesa de Claude Debussy y, sobre todo, el romanticismo germánico de Richard Wagner, Gustav Mahler o Richard Strauss. En adición, hay que mencionar que la obra posee pasajes de considerable dificultad técnica. En efecto, Leng declaró en una entrevista efectuada en la Radio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile que la obra fue escrita "libremente", con todos los requerimientos técnicos requeridos por su proceso creativo, puesto que él pensaba que finalmente la obra no llegaría a ser ejecutada.

En relación con este juicio de Leng –pensar que su obra no sería finalmente ejecutada–, cabe mencionar que obedece a una visión desacreditadora de la realidad musical chilena de aquel entonces. Esta visión crítica se desarrolló desde un reducido y exclusivo grupo de músicos aficionados, liderado por el joven abogado Domingo Santa Cruz, con quien Leng mantuvo siempre una estrecha relación. Este grupo, mediante una serie de contactos y gestiones, y siempre bajo el convencimiento de ser portadores de una supremacía moral y espiritual, terminaron reconfigurando la institucionalidad musical chilena, sobre todo a partir de 1928, año en que se concreta la obra quizás más importante de este movimiento: la reforma del Conservatorio Nacional de Música. A partir de esta reforma, el entonces Conservatorio Nacional pasaría a depender de la Universidad de Chile, lugar desde el cual se atacaría a la fuerte y tradicional influencia del modelo italiano en la música nacional, instalando en su reemplazo el referente germano como una fuente de incuestionable supremacía y vanguardia[11].

Así entonces, y siempre dentro de esta visión que desacreditó y posteriormente invisibilizó gran parte de la labor musical efectuada en Chile hasta entonces, Santa Cruz hace referencia a la "realidad" que merodeó el proceso de composición de la obra en cuestión. Rescatamos acá un fragmento de sus memorias:

[11] Cabe mencionar acá que, paradójicamente, en aquellos años los principales movimientos musicales de europeos (impresionismo y nacionalismos varios) llevaban ya un buen tiempo sustrayéndose de la influencia del romanticismo alemán. Para un análisis más profundo de las implicancias del movimiento reformista y sus incidencias en la institucionalidad musical chilena se recomienda consultar Peña, Pilar y Poveda, Juan Carlos. *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Para una aproximación al panorama creativo de principios de siglo desde una perspectiva distinta al canon historiográfico hegemónico se recomienda consultar Izquierdo, José Manuel. "De la involuntaria opacidad del hacer: Compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX chileno", pp. 33-48.

"De música chilena oí poco antes de mi viaje a Europa. Los compositores vivían terriblemente aislados. Con Alfonso Leng tuvimos estimulantes contactos. Eran sus días atormentados en que componía el poema sinfónico La muerte de Alsino, sobre el libro de Pedro Prado; solía invitarme a una casa muy vieja que ocupaba con una tía, justamente en la poética cercanía de la iglesia de Santa Ana, en la calle Catedral. (…). Vi el piano vertical color caoba con las muestras de los dientes de este músico-dentista que, en un rapto de desesperación, había mordido el instrumento. ¡Esto era único! Alsino estaba hecho, en borradores de piano que Alfonso me tocaba y cantaba como lo hemos hecho los compositores no ejecutantes. Pero era bello, era magnífico"[12].

Una vez terminada la composición de *La muerte de Alsino*, el siguiente paso fue encontrar a un director de orquesta que Leng considerara "capaz de comprender el espíritu de la obra". Así, entonces, el compositor recurrió a Armando Carvajal, por entonces segundo violinista de la orquesta del Teatro Municipal. En una entrevista realizada por Pablo Garrido para la revista *Zig-Zag*, publicada el 15 de julio de 1943, Carvajal cuenta de la experiencia iniciática que significó dirigir esta obra:

"En marzo de 1921 llegaba yo a la capital, después del fracaso rotundo de una gira operática a Cuba; se me apareció, de repente, mi amigo Alfonso Leng. Traía una partitura flamante: "La Muerte de Alsino", sobre los últimos capítulos del libro de Pedro Prado. ¡Deseaba que YO la estrenase! Le hice presente lo que ambos sabíamos: ¡yo no había dirigido jamás! Pero Leng insistió, diciéndome: "Trate de probarse", ¡y me dejó con la partitura en las manos! Estas palabras me despertaron curiosidad y me movieron a buscar la forma cómo probarme. Pronto, en casa del Dr. Amenábar –ese gran devoto de la música–, estaba dirigiendo un selecto grupo orquestal de aficionados. Me probé y me sentí capaz de dirigir una Sinfónica de verdad. Trabajé un año en la partitura, con el compositor, y luego todo empezó a tomar forma. Así fue como, el 22 de mayo de 1922, dirigí un Concierto por primera vez, presentando "La Muerte de Alsino", de Alfonso Leng, "El Aprendiz de Brujo", de Paul Dukas, y la "Séptima Sinfonía", de Beethoven" (p. 43)[13].

Una vez programado el estreno de la obra para el día 20 de mayo de 1922, en el Teatro Municipal, cuenta Leng que, una vez escogido Armando Carvajal como director de orquesta, se dispuso de algunos músicos pertenecientes a la orquesta del mencionado teatro, junto con otros provenientes de la orquesta del Conservatorio Nacional de Música, con los cuales se trabajó a lo largo de 11 ensayos. Considerando los contactos del compositor y la importancia con que se anunció el estreno en cuestión, se

[12] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música,* p. 76.

[13] Cabe aclarar que la fecha de estreno de la obra tuvo lugar el día sábado 20 de mayo de 1922, y no el día 22 como indica este documento.

logró la contribución de los músicos, quienes, según Leng, rebajaron sus remuneraciones con tal de sacar adelante tal empresa[14].

Por otra parte, el evento contó con una importante gestión mediática. Se invitó a periodistas, críticos, compositores, personalidades y los contactos necesarios para promocionar el ideal de arte que promulgaban Leng y su circuito reformista. Fue tanto el apoyo de la prensa, tanto antes como después del estreno, que años después Carvajal declaró en una entrevista publicada por la revista *Pro Arte* (1951) que la respuesta ante tal evento resultó algo "inesperado", pues "nunca la prensa santiaguina había dedicado tanto espacio a un hecho artístico. Se hizo una propaganda sensacional". Acto seguido, Carvajal señala que en el día del estreno el Teatro Municipal presentaba un "aspecto de gran fiesta", indicando que allí estaba "todo Santiago"[15]. En efecto, aparte de producirse un lleno absoluto en las localidades del teatro, se procedió también a la repetición íntegra del concierto el jueves 25 del mismo mes, efectuada con igual éxito y en el marco de las celebraciones ofrecidas por el gobierno chileno a Argentina con motivo de su fiesta de independencia, contando con la presencia de altas autoridades diplomáticas de ambos países incluido el Presidente Arturo Alessandri Palma.

En relación con la prensa escrita –medio fundamental de información antes de la masificación de la radio–, la revisión del mes de mayo de 1922 de cuatro diarios de gran circulación en el Santiago de aquel entonces –*La Nación*, *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio* y *La Época*– demuestra el apoyo mediático –muchas veces con notas de gran extensión– otorgado a la promoción del estreno de *La muerte de Alsino*.

Parte de los juicios expresados en la prensa contienen las siguientes palabras[16]:

> "La Sociedad de Santiago ha sido convocada para esta tarde con el fin de que escuche lo que, a juicio de los entendidos, es probablemente la obra musical más admirable que se ha producido hasta hoy en Chile, la que revela en su autor mayor genio artístico, la que impresiona más hondamente al público (…). Difícilmente se unirán otra vez dos hombres de genio más semejante para pro-

[14] Se sugiere consultar la carta de agradecimiento a los músicos, redactada por Armando Carvajal y publicada en el diario *La Nación* el lunes 22 de mayo de 1922 (ver Peña, Pilar y Poveda, Juan Carlos. *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*, p. 175).

[15] Entrevista realizada por Daniel Cruz, revista *Pro Arte* nº 132 (viernes 11 de mayo de 1951, pp. 1-6).

[16] La transcripción íntegra de los textos de prensa encontrados se ofrece en Peña y Poveda 2010, anexo II (157-188). La búsqueda arrojó los siguientes resultados: *La Nación* (12 resultados), *El Diario Ilustrado* (10 resultados), *El Mercurio* (6 resultados), *La Época* (0 resultado).

ducir una obra de arte. El libro de Pedro Prado lo habría escrito Leng si fuera literato. La sinfonía de Leng la habría compuesto Prado si se consagrara a la música (…).

No es fácil hallar en la música escrita en América nada comparable al pasaje en que Leng ha descrito al postrer vuelo de Alsino, (…). Para hallar una comparación sería menester pronunciar nombres que son cimas enormes del arte (…). Los que quieran sentir, los que quieran llenarse de una emoción honda y noble, vayan esta tarde al Municipal y oigan el poema de Leng y dejen que la sabia y sincera composición del eminente músico entre en su espíritu y lleve lágrimas a sus ojos y engendre en su corazón golpeado por la lucha diaria una como sed de infinito" (C. S. V. *El Mercurio*, sábado 20 de mayo).

"Obra eminentemente poética, obra aristocráticamente distinguida, intelectual y emocional, a la vez, de factura exquisita y de deliciosa coloración orquestal, marcará un época en el arte chileno –digo mal– en el arte americano. Con ella nuestra música entra en el periodo de completa madurez". (C. Silva Cruz, *El Mercurio*, domingo 21 de mayo).

"El éxito del poema sinfónico de Alfonso Leng superó las expectativas de sus organizadores, al autor y el director de orquesta, señor don Armando Carvajal. El público llenó el T. Municipal y el entusiasmo fue "desbordante", como se dice. Hubo numerosas personas que no pudieron conseguir localidades y las que tuvieron la suerte de asistir desearían escuchar la obra por segunda vez.

Estas circunstancias han decidido a los organizadores a repetir la audición de "La muerte de Alsino" el próximo jueves, 25 de mayo, día del aniversario argentino y dedicar la función a la colonia de este país (…). (*El Mercurio*, lunes 22 de mayo).

"Casi todas las localidades para la segunda audición del concierto de Carvajal, que se verificará esta noche en el Teatro Municipal, se encontraban ayer colocadas.

No es esto extraño, puesto que este concierto tiene el doble atractivo de ser uno de los mejores realizados, por no decir el mejor, en muchos años en nuestra ciudad (…).

A la audición de hoy asistirá S.E. el Presidente de la República, Ministros de Estado y Cuerpo Diplomático (…). (*El Mercurio*, jueves 25 de mayo).

"Verdadera nerviosidad había cuando se iba a iniciar el poema de Alfonso Leng. Sabíamos que era una gran obra pero generalmente esos conceptos que se forman de oídas, le llegan a uno debilitados por ese prejuicio que envenena nuestro sentimentalismo: lo que es de los nuestros ¡nunca es bueno!

Hoy ha podido desvanecerse esa idea y de ello dio el más sincero testimonio el enorme público que frenéticamente aplaudió a Leng.

Su obra traspasa los límites de lo bueno y revela lo privilegiado de su temperamento, cumpliendo exactamente el desarrollo de su tema sin valerse de recursos vulgares.

Que sea este triunfo un aliciente para nuestro compatriota, pues, no dudamos que, obras como "La muerte de Alsino", conquisten a los públicos de cualquiera parte del mundo. En Chile, sabido es, tenemos al más exigente (…). (Mephisto – seud.-, *La Nación*, domingo 21 de mayo).

"Asistirán a este acto el Presidente de la República, el Ministro de la Repúbli-

> ca Argentina y el Cuerpo Diplomático. Será este suceso uno de los más valiosos homenajes que el arte nacional pueda ofrendar a la República hermana, y estamos ciertos de que la sociedad santiaguina contribuirá con su presencia a realizarlo, confirmando al mismo tiempo el gran triunfo que el concierto ha significado para la música chilena (…). (*La Nación*, miércoles 24 de mayo).

De este modo, resultan evidentes las repercusiones ocurridas dentro del ambiente artístico "moderno". Jorge Urrutia Blondel llegó a mencionar que la obra produjo un "gran revuelo y entusiasmo, especialmente en la juventud, que veía concretarse allí muchos de sus ideales y pensamientos"[17], mientras Santa Cruz registró en sus memorias lo siguiente:

> "La importancia que tuvo el estreno de "La muerte de Alsino" fue extraordinaria; solo pueden medirlo los que estuvieron presentes en esta revelación que sacudió el ambiente musical. En el "Alsino" hay una autenticidad expresiva de enorme vuelo, a la manera de los poemas de Strauss, pero con un material de mejor calidad, con giros y armonizaciones que eran desconocidos y que acercan a nuestro compositor a la obra de Scriabin, músico ruso que por ese entonces era ignorado por completo en Chile. "Alsino" reveló en Leng un compositor de gran vuelo y en Armando Carvajal un director de orquesta de sólida categoría. Con "Alsino" la música chilena salía de la moda italiana y adquiría un tono universal, que nos distinguiría en adelante. Este poema sinfónico nos ha influido a todos los que hemos escrito con posterioridad"[18].

Resulta interesante destacar la visión de Santa Cruz al afirmar que *La muerte de Alsino* provoca la "salida" de la música chilena de la "moda italiana", adquiriendo entonces un "tono universal". En otro pasaje él destaca la buena recepción de la crítica y alaba el desempeño de Carvajal como director, haciendo además referencia a otros estrenos sinfónicos en el país, concluyendo que "todo eso, sin embargo, parecía obscurecido por el fulgurante éxito de la obra de Leng, auténtico poema sinfónico, en la línea de Strauss y con lenguaje que de golpe nos entroncaba a lo alemán y hasta con Scriabin"[19].

Este sentido fundacional que Santa Cruz le asigna a *La muerte de Alsino* es un tópico que se proyectará en los discursos hegemónicos de la historiografía musical chilena. Ejemplo de esto son las palabras de Salas Viu, publicadas treinta y cinco años después en la *Revista Musical Chilena* nº 54 (1957), número dedicado a Leng en conmemoración de su reciente asignación del Premio Nacional de Música:

[17] Urrutia Blondel, Jorge. "Alfonso Leng, su obra y su estética", p. 18.
[18] Santa Cruz, Domingo. "Alfonso Leng", p. 16.
[19] Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música*, p. 108.

> "El primer poema sinfónico chileno, el escrito por Alfonso Leng, ¿no alcanza así otra dimensión más, sobre cuanto lo distingue, al ser el punto de partida, o el impulsor, de un aspecto de la música artística chilena que tanto relieve tiene? Agréguese que "La Muerte de Alsino" fija una constante de lo poemático en la música chilena que se prolonga hasta nuestros días (hasta "Los Sonetos de la Muerte" y "Aculeo" de Letelier), para medir en toda su trascendencia el influjo que ejerció y que ejerce sobre la creación musical del país. Esa constante de lo poemático en la música chilena es su inclinación hacia la descripción de sentimientos o de situaciones psicológicas en la misma medida que rehúye la "pintura exterior", como dijo Beethoven en el epígrafe famoso de la Sinfonía Pastoral (…).
> "La Muerte de Alsino", que fue sin duda una revelación para los compositores jóvenes en el año de su estreno, establece esa posición ultrasubjetiva a que nos referimos repetidamente en el poematismo sinfónico chileno. Por supuesto, mucho más perceptible en los músicos que son fieles también a la estética de Leng en su radical expresionismo de raigambre wagneriana, con el acopio de un lenguaje armónico-orquestal que parte de allí igualmente. Aunque, en los más avanzados, se le sumen aportaciones personales o de corrientes posteriores de la música universal que no dejan tan al desnudo aquel substrato"[20].

Más determinantes aún resultan las palabras con que Salas Viu abre su artículo:

> "Si hay una obra en la música chilena de este siglo especialmente representativa del espíritu de un determinado periodo, cargada de significación histórica, ésta es el poema sinfónico "La muerte de Alsino" de Alfonso Leng. Su estreno, a poco de terminada su composición, en mayo de 1922, constituye el más considerable triunfo de las nuevas tendencias, de lo que por entonces se llamaba la música modernista de Chile. "La muerte de Alsino" cierra de esta manera toda la etapa anterior de experimentación y abre ancho cauce a la renovación de nuestro ambiente musical que la siguió. 1922 y el estreno de "La muerte de Alsino" son una fecha clave en la evolución de la música contemporánea en el país"[21].

Leídas en forma de interrogantes, las palabras recién citadas de Salas Viu conducen a las problematizaciones planteadas por este artículo, las cuales se retomarán de manera más profunda en la sección final del mismo: ¿es *La muerte de Alsino* una obra representativa del espíritu de dicho periodo? ¿Qué tipo de "significación histórica" conlleva? ¿Podemos juzgarla "el más considerable triunfo de las nuevas tendencias", que cierra una etapa de experimentación abriendo "ancho cauce a la renovación de nuestro ambiente musical"? ¿Es acaso su estreno una fecha clave para la "evo-

[20] Salas Viu, Vicente. "En torno a *La muerte de Alsino"*, pp. 25-26.
[21] *Ibid.*, p. 19.

lución de la música contemporánea en el país"? En adición, instalando las interrogantes anteriores al escenario latinoamericano cabría preguntarse finalmente, ¿cuáles son las características que convierten a *La muerte de Alsino* en una de las obras fundacionales para la música de vanguardia en la Latinoamérica de principios de siglo XX?

2. Latinoamérica, vanguardias y *La muerte de Alsino*

Transcurren los primeros años del siglo XX en Latinoamérica y la migración del campo a la ciudad es estimulada por un creciente desarrollo industrial y la oferta laboral del sector terciario, aumentando el tamaño de las ciudades y de un proletariado alojado generalmente en sus perímetros.

Este proceso de urbanización trae consigo la instauración a gran escala de servicios públicos de agua y alumbrado, así como hospitales, escuelas y diversos edificios públicos, junto con el crecimiento del transporte urbano, mediante tranvías y buses, generando nuevas costumbres, nuevos modos de vida y, por ende, una nueva identidad local y nacional que ya no se basaría exclusivamente en el imaginario campesino, sino también en el diario vivir de las ciudades.

En términos económicos, si bien se mantendría una fuerte presencia británica en países como Argentina, Uruguay o Brasil, Estados Unidos se instalaría en el mercado del cobre chileno, del petróleo mexicano, del café, tabaco y azúcar cubana, de República Dominicana y otras islas del caribe, afianzando una hegemonía ya mediante intervenciones militares o a través de un panamericanismo programado a lo largo de reiteradas "Conferencias", configurando en América Latina un organismo continental que nunca pudo lograr el capital anglo-francés (si es que esa fue su intención).

En lo comunicacional y cultural, aparecen y se masifican rápidamente el cine, la radio, el fonógrafo y con ellos la publicidad de masas y el desarrollo de estrategias comunicacionales de propaganda comercial y política.

Dentro de este escenario, las construcciones y manifestaciones de identidad latinoamericana se manifiestan desde diversas perspectivas y sectores, reflejando una nueva complejidad social muy distinta al panorama decimonónico dominado por la oligarquía rural. Es precisamente desde estas enunciaciones identitarias desde donde surgen gestos y movimientos artísticos que pondrán en cuestión los cánones de la tradición en las bellas artes y los alcances estéticos del criollismo, constituyendo los antecedentes de las vanguardias artísticas latinoamericanas que, luego de la publicación del manifiesto "*Non Serviam*" (Vicente Huidobro, 1914), se consolidarían en los años veinte con eventos tan destacables como la publicación de "Trilce" (1922), del poeta peruano César Vallejo, de "Veinte poemas para

ser leídos en el tranvía", del argentino Oliverio Girondo, la celebración de la Semana del Arte Moderno en São Paulo, el muralismo revolucionario de los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros, la circulación de la revista *Amanauta* (1926-1930), dirigida por el intelectual marxista José Carlos Mariátegui, por nombrar solo algunos.

Dentro de este panorama, *La muerte de Alsino* (1922) resulta heredera y consecuencia directa de la acción del grupo de Los Diez, otro referente fundamental de las vanguardias artísticas en la Latinoamérica de principios de siglo.

El nombre del grupo deriva de la incitante expresión de Pedro Prado, al plantearle a su compañero Julio Bertrand Vial, hacia 1912, que, en lugar de dos, podrían "ser diez". Los demás artistas fueron convocados y, a pesar que en la práctica sus integrantes fueron más que diez, el nombre perduraría.

Tanto Leng como Prado fueron piezas fundamentales del mencionado colectivo, el cual incluyó a personajes como Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista y pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Alberto García Guerrero (pianista), Alberto Ried (poeta, cuentista, escultor, pintor), Acario Cotapos (compositor), Augusto D'Halmar (novelista, cuentista), Julio Ortiz de Zárate (pintor), Ernesto Arnaldo Guzmán (poeta y ensayista), Eduardo Barrios (novelista y dramaturgo) o el ya mencionado Julio Bertrand Vidal (arquitecto y pintor).

Distanciados del nacionalismo criollista y del naturalismo, Los Diez reelaboraron la estética del simbolismo y los aportes del modernismo, interesándose por una propuesta mundonovista abierta a las identidades latinoamericanas y por entender las tendencias emergentes del espíritu nuevo. Al mismo tiempo, se preocuparon también –en su particular estilo– por la "cuestión social" y la metafísica[22].

Cabe destacar que, tanto para Leng como para los demás "hermanos decimales", así como también para la mayoría de los intelectuales y artistas latinoamericanos de principios de siglo vinculados con la alta sociedad, el espacio de discusión intelectual otorgado por la "Tertulia" (reunión íntima de amistades destinada a cultivar las "artes" y la "alta cultura") constituyó un espacio de formación y consolidación de su pensamiento estético.

En el escenario de las jóvenes repúblicas americanas, las Tertulias consistieron básicamente en reuniones sociales organizadas por una elite que imitó los modos de la intelectualidad aristócrata de la Europa romántica. En este sentido, puede afirmarse que las Tertulias constituyeron, para la elite, un espacio destinado a la formación, interacción y consolidación de

[22] Lizama, Patricio. "Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado", p. 161.

artistas e intelectuales, no solo desde sus inicios en los "saraos" coloniales y en el marco de los posteriores procesos independentistas, sino también durante todo el siglo XIX y comienzos del XX, configurándose desde su seno procesos de institucionalización cultural vigentes hasta nuestros días.

Como puede deducirse entonces, la figura de la Tertulia resultó fundamental para el desarrollo de la "música de arte" en Latinoamérica. En este sentido, cabe añadir que, a partir de las reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII, la predominancia del barroco ibérico en gran parte de las colonias españolas en el continente daría paso a la escuela operática napolitana, estética predominante en la cultura musical del salón decimonónico latinoamericano, la cual, sobre todo en el caso chileno, tendría una presencia determinante hasta nuestros días[23].

Como alternativa a la estética italiana, Leng fue un activo participante de las tertulias llevadas a cabo en casa de Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain, en las que predominó el repertorio instrumental clásico romántico de cuño germano (F. Haydn, W. A. Mozart, L. Van Beethoven, R. Wagner, etc.) y en las cuales participó de diversas maneras: en ocasiones solo como asistente, en otras como pianista, como cellista en casos más excepcionales y, desde luego, como compositor.

De este modo, esta dinámica de Tertulia es la que hereda y aplica el grupo de Los Diez en su principal espacio de acción, la casona de Pedro Prado ubicada en la esquina de las calles Curicó y Santa Rosa –centro de Santiago–, tomando como principal objetivo "superar" los cánones del arte chileno de principio de siglo.

Ahora bien, cabe destacar que los postulados estéticos promulgados por Los Diez respondieron de algún modo a una postura nacionalista. Tal cual indican Peña y Poveda, el discurso nacionalista de Pedro Prado, Alfonso Leng y Los Diez responde a una construcción idealizada de la identidad nacional, proyectada en un futuro próspero en el cual se hallan superados los conflictos derivados de las deficiencias educacionales y la "ignorancia" del pueblo chileno. De lo anterior, se subentiende que las manifestaciones culturales vigentes en el país no eran consideradas por estos artistas como aquello que debía ser la verdadera y real representación de nuestra identidad, puesto que estas constituían manifestaciones "retrasadas", "deprimentes" e "inferiores"[24].

[23] Para ejemplificar esta afirmación, bastaría con mencionar la "Gala Presidencial", tradición republicana para cada 18 de septiembre –fecha de los festejos patrios chilenos–, en la cual el Alcalde de Santiago convoca tanto al Presidente de la República como a gran parte del cuerpo político y diplomático a una función de ópera, por tradición italiana, a representarse en el Teatro Municipal.

[24] Peña, Pilar y Poveda, Juan Carlos. *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*, p. 37.

Dicho discurso nacionalista operó de acuerdo con los parámetros de algunos intelectuales de comienzos del siglo XX, que enmarcaron los conflictos y problemáticas de la sociedad chilena en la desvalorización de su propio marco cultural y sus problemáticas educacionales, cuyo sentido estuvo enfocado a la revalorización racial chilena, a la validación de sus referentes folclóricos como aporte originario, jerarquizado bajo parámetros culturales, ideológicos y políticos propios de la perspectiva occidental etnocéntrica, así como también a la construcción de un ideal identitario cultural basado en un Chile económica, social y culturalmente desarrollado, al cual se aspiraba llegar a ser, aspiración muy lejana de la situación que el país realmente estaba viviendo.

Pedro Prado fue siempre destacado por su espíritu nacionalista y por la defensa de la idea que los artistas chilenos debían hablar de Chile y desde Chile. Este tipo de pensamientos vinculan las vanguardias y los movimientos artísticos modernistas de comienzos de siglo con la búsqueda de la configuración de una "identidad chilena". Sin embargo, los parámetros estructurales y estéticos que definen la validez y legitimidad de esa "chilenidad" cultural continuaron siendo hegemónicamente eurocéntricos.

Es más, como veremos más adelante, Alfonso Leng vincula directamente la búsqueda de una identidad musical chilena con la espiritualidad íntima y subjetiva del creador, el cual finalmente tendrá una producción artísticamente legítima en tanto cumpla con los parámetros estéticos románticos y se aleje de las manifestaciones "comunes" que expresan una espiritualidad chilena "deprimida" y "decadente". En términos de Peña y Poveda, "el hablar de Chile y expresar la 'chilenidad' responderá más bien a expresar espiritualidad de aquellos pocos seres que lleguen a poseer la libertad sublime del alma"[25].

En este sentido, puede plantearse una directa relación entre el manifiesto de Los Diez que escribiera Pedro Prado, "Somera invitación al Jelsé", con lo que planteó Leng en relación a cómo debe desarrollarse la música en nuestro medio y la conexión que efectúa ésta, en tanto arte, con el proceso de búsqueda de la espiritualidad, aún más, la verdad del hombre, en la expresión de sus sentimientos.

Así lo plantearía Leng unos años más tarde –1927– en el artículo titulado "Sobre el arte musical chileno", publicado en la revista *Marsyas*. Ya contextualizado en el proceso de reforma del Conservatorio (1928), Leng comienza su artículo indicando lo "laudable" del interés demostrado por el gobierno hacia el arte, despertando un entusiasmo en todas las esferas artísticas, actitud tanto más destacable "cuando el espíritu que informa

[25] Peña, Pilar y Poveda, Juan Carlos. *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*, p. 38.

el deseo de fomentarlo es de índole nacionalista"[26], pero señala al mismo tiempo su reticencia a una idea musical de nacionalismo radicada en la utilización del folklore como espacio de identidad musical, puesto que para él, si bien éste da cuenta de una mayoría, no posee los recursos "elevados" necesarios para expresar las "características sicológicas" del pueblo, que para Leng serían "su aspecto más noble".

Habla así de nacionalismo y también de espíritu, es decir, de la búsqueda de la expresión del espíritu nacional en el arte. En lo musical, esto responde para él a algo muy alejado del folclore, en tanto este lenguaje denota un "espíritu triste" y "resignado" con su suerte; mientras, la "verdadera" expresión del espíritu chileno radicaría en la "sobriedad", la "gracia" en su justa medida y la "calidad".

Alfonso Leng plantea en una rotunda afirmación que "en nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica ni araucana, sino netamente europea"[27], por lo que, evidentemente, el arte y su consecuente "supremacía moral" ante las "limitaciones" del folclore, sería el "medio ideal" para buscar y expresar el "alma de la nación", tal como, denota, lo han hecho los "grandes genios" del arte musical, principalmente franceses y alemanes, quienes expresan el "alma" de su pueblo, no por su adscripción del folclore a su obra, sino por la "honestidad" de su espiritualidad. En definitiva, Leng plantea –en concordancia con el pensamiento de Los Diez– una búsqueda y conquista de la libertad del alma chilena, expresada de manera sublime y elevada.

Por las razones anteriormente expuestas, una obra como *La muerte de Alsino* y sus complejas características ya definidas en la primera parte de este trabajo, materializarían el gesto artístico más trascendente del grupo de Los Diez (o por lo menos, la más importante y directa consecuencia de éste), aún cuando su estreno se llevó a cabo en 1922, cinco años después de la última publicación de dicho colectivo. En adición, el grupo de Los Diez cristalizó en el medio nacional la "vanguardia" como modernismo necesario para anclar culturalmente el proceso de desarrollo que vivió el país, impulsado por los espacios coyunturales de comienzos del siglo XX, en un marco de crisis mundial producida por la Primera Guerra. Claramente, el existencialismo y la búsqueda de la expresión del dolor son un elemento sustancial en su discurso estilístico, pero bajo parámetros que apelan a la neutralización de los conflictos cotidianos que ofrece la realidad social latinoamericana.

Desde la extrema facilidad para llegar a afirmar que Chile tiene una identidad europea –como hemos visto que considera Leng–, hasta la total libertad de jerarquizar moralmente las expresiones populares, se deduce

[26] Leng, Alfonso. "Sobre el arte musical chileno", p. 117.
[27] *Ibid.*, p. 118.

la perspectiva social desde la cual se configura el pensamiento desde el cual los "decimales" se asumen a sí mismos como una hermandad que lucha por un ideal superior. Y será este pensamiento el marco ideológico y teórico para el ya señalado proceso de institucionalización musical que se viviría posteriormente en el país, proceso en el cual Alfonso Leng asumió un rol fundamental.

3. Conclusiones

La expresión "vanguardia" –*avant-garde*– surge en Francia durante la Primera Guerra Mundial, como un término de origen militar y político que se traslada al terreno artístico para reflejar una actitud de renovación y confrontación. De este modo, el término es aplicado también en el contexto latinoamericano de principios de siglo XX.

Sin embargo, cabe problematizar aquí en cómo resolver la disputa en la relación entre lo local y lo internacional, entre lo propio y lo exógeno, entre una vanguardia europea "en" América Latina o derechamente una vanguardia latinoamericana. En definitiva, resolver el modo de definir características de lo latinoamericano respecto de lo europeo o euronorteamericano.

Con la finalidad de aproximarnos a las tensiones recién expuestas, consideraremos, a modo de marco referencial, dos modelos conceptuales tomados en cuenta por Bernardo Subercaseaux en su aproximación a las vanguardias latinoamericanas: el "modelo de reproducción" y el "modelo de apropiación". En relación con el primero –el cual puede entenderse como un enfoque más bien tradicional–, Subercaseaux indica:

> "El modelo de reproducción tiene su base en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de América Latina: su relación con Europa y su pertenencia al mundo hegemónico de Occidente desde su integración a la historia mundial, con el descubrimiento y la conquista. Desde esa perspectiva, la cultura y el pensamiento latinoamericanos se habrían visto forzados desde su origen colonial a reproducir la cultura y el pensamiento europeos, a desarrollarse como periferia de ese otro "universo" que a través de sucesivas conquistas se constituyó en una especie de sujeto de su historia. En la medida en que este enfoque implica concebir el pensamiento chileno o latinoamericano como la cristalización de procesos exógenos más amplios, supone el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones provenientes de la historia intelectual y cultural europea. Se trata de un modelo que opera y que está presente en el siglo XIX, fundamentalmente en los ilustrados liberales que concebían el proceso de civilización como europeización"[28].

[28] Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, p. 22.

Como puede deducirse, desde el modelo recién descrito las vanguardias latinoamericanas serían entendidas "como un mero eco de la vanguardia europea", configurando una mirada "que no da cuenta de los procesos y características de las vanguardias locales"[29]. Por ende, estas conclusiones considerarán un modelo de apropiación para su análisis, el cual, como diría Subercaseaux, más allá de adoptar una idea de dependencia y dominación exógena, apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en "propios" o en "apropiados" elementos basados en principio ajenos:

> "Apropiarse" significa hacer propio, y lo "propio" es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de "influencia", "circulación" o "instalación" (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de "apropiación", que implica adaptación, transformación o recepción activa sobre la base de un código o sentido distinto y propio. Hablamos de un código distinto y propio en la medida en que emerge de una realidad diferente a aquella en que se originaron esas ideas, tendencias o estilos"[30] (26-27).

Ahora bien, tomando en cuenta el segundo modelo recién descrito, cabría entonces definir algunas características que posicionan a *La muerte de Alsino* como una de las obras fundacionales para la música sinfónica de vanguardia del siglo XX en Latinoamérica.

Una de las primeras características que se desprenden de la creación y puesta en escena de la obra en cuestión (1922), se relaciona con su actitud confrontacional hacia los dos epicentros de la institucionalidad musical de aquel entonces, el Conservatorio Nacional de Música y el Teatro Municipal. Respecto del primero, la obra constituyó la primera manifestación pública a gran escala de los ideales del discurso reformista. Tal cual se profundizó con anterioridad, *La muerte de Alsino* contenía todos los elementos estéticos e ideológicos que se quería instaurar para el arte musical chileno, razón por la cual concretar su puesta en escena significó una demostración clave para concretar unos pocos años después, en 1928, la mencionada Reforma que reconfiguraría la institucionalidad musical chilena, anexando el Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile, lo que incidiría en una formación universitaria del músico, en la formación de diversos organismos musicales dependientes de la universidad –entre ellos la Orquesta Sinfónica de Chile y el Instituto de Extensión Musical–, en la expulsión del entonces director de dicho establecimiento, Enrique

[29] *Ibid.*, p. 26.
[30] *Ibid.*, pp. 26-27.

Soro, y en la invisibilización y desacreditación del panorama musical anterior a dicha reforma. En definitiva, se logró un cambio en el gusto musical del país en lo que a música docta se refiere.

Respecto de la segunda institución mencionada, el Teatro Municipal de Santiago, resulta evidente el peso simbólico que conlleva el estreno de la obra más importante de la acción reformista en el corazón de la ópera italiana en el país, estética que, como se mencionó anteriormente, Alfonso Leng y su circuito rechazaban profundamente[31]. En este sentido, podemos hablar de un "manifiesto" que constituye un antecedente para las futuras vanguardias en la música latinoamericana.

En relación directa con lo anterior, podemos definir una segunda característica, que dice relación con que *La muerte de Alsino* constituyó una respuesta a la gravitante tradición del repertorio lírico italiano en los salones y teatros latinoamericanos del siglo XIX. Ahora bien, es necesario detenerse en una aclaración. Si bien Leng adopta en *La muerte de Alsino* un lenguaje posromántico, con influencias principalmente del sinfonismo germano, cabría especificar aquí que el modo en que se dio esta adopción resultó más bien cercano al denominado modelo de reproducción. Al contrario de la "antropofagia"[32] de otras escuelas musicales latinoamericanas, en las cuales, por ejemplo, un compositor como Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959) podía aplicar en sus obras mecanismos composicionales de un compositor canónico como Johann Sebastian Bach para desarrollar una melodía amazónica, el sentido de adopción del germanismo por parte de los compositores chilenos resultó completamente "respetuoso" y muy reacio a realizar cambios en lo que consideraban un modelo digno de imitar. Luego de la entrada de los clásicos alemanes en algunos salones chilenos del siglo XIX, la reforma de 1928 situaría al mundo alemán como "fuente suprema de la música". Tal cual indica González, "(…) en Chile se veneraba a los clásicos germanos sin discusión posible, los que eran percibidos como monumentos perfectos y acabados ante los cuales solo cabía una veneración un tanto inmovilizante, generando un arte más bien epigonal"[33].

[31] Lamentablemente el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (DAE) del Teatro Municipal no cuenta con registros históricos del estreno de "La muerte de Alsino", esto a pesar de contar con un acabado y completo registro de todas sus temporadas, desde su apertura, a mediados del siglo XIX, lo cual podría darnos luces sobre lo atípico del evento en cuestión.

[32] Término referido al "Manifiesto Antropófago", escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) y publicado en mayo de 1928 en el primer número de la recién-fundada *Revista de Antropofagia*, el cual dice relación con la intención y modos de asimilación ritual y simbólica de la cultura occidental por parte de las nuevas corrientes artísticas brasileras.

[33] González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, p. 198.

Sin embargo, más allá de la anterior aclaración, y tomando en cuenta el peso institucional del romanticismo italiano –peso ligado a la oligarquía tradicional y su administración de los aparatos estatales y culturales–, un abanderamiento por la estética musical germana se convirtió en una alternativa reaccionaria que desafió los cánones de la tradición, constituyendo además la esencia del discurso de un sector de músicos considerados por Claro y Urrutia como los "precursores del modernismo en Chile"[34].

Una tercera y última característica de relevancia artística que le atribuiremos al estreno de *La muerte de Alsino* se vincula con el aparataje de difusión que éste involucró y, por supuesto, la incidencia ideológica de aquellos discursos en la conformación de una nueva etapa de la música chilena.

El estreno de la obra constituyó entonces una operación con intenciones y alcances mucho más amplios de lo que tradicionalmente se entiende por "obra musical". Por su "gran formato", sumado al nivel de proyección que alcanzó gracias a las intensas gestiones de difusión ya mencionadas, no resulta aventurado definir *La muerte de Alsino* como la primera obra relevante y emblemática para el quehacer de la escena reformista y modernista en Chile, constituyendo un importante antecedente para los movimientos de vanguardia, institucionalidad e investigación musical en Latinoamérica, los cuales comenzarían a gestarse de manera más articulada a partir de los años treinta en el contexto del Panamericanismo promulgado por la política exterior estadounidense.

Bibliografía

Claro, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. (1973) *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe.

González, Juan Pablo. (2013) *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Leng, Alfonso. (1927) "Sobre el arte musical chileno". *Marsyas*, vol. 4, pp. 117–119.

Lizama, Patricio. (2012) "Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado". *Revista Chilena de Literatura*, vol. 82, pp. 159-177.

[34] Claro, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*, p. 117.

En relación con los rasgos conservadores de la idiosincrasia chilena, cabe destacar que, en términos de González, este "rasgo puede remontarse al origen terrateniente del pensador y del político chileno, y a la lejanía del país de la fuerza renovadora llegada con las corrientes migratorias –africana del siglo XVIII y europea del siglo XIX– y de los focos de influencia comospolita". González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, p. 197.

Peña, Pilar y Poveda, Juan Carlos. (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago de Chile: Autoedición (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Salas Viu, Vicente. (1949) "Alfonso Leng: espíritu y estilo." *Revista Musical Chilena*, vol. 33, pp. 8-17.

———. (1957) "En torno a *La muerte de Alsino*". *Revista Musical Chilena*, vol. 54, pp. 19-28.

Santa Cruz, Domingo. (1957) "Alfonso Leng". *Revista Musical Chilena*, vol. 54, pp. 8-18.

———. (2008) *Mi vida en la música*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Subercaseaux, Bernardo. (2011) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Urrutia Blondel, Jorge. (1934) "Alfonso Leng, su obra y su estética". *Revista de Arte*, vol. 1, pp. 15-22.

Revistas consultadas

Revista Musical Chilena (www.revistamusicalchilena.uchile.cl)
Marsyas (disponible en www.memoriachilena.cl)
Revista de Arte (disponible en www.memoriachilena.cl)
Revista Pro Arte

Periódicos consultados

Diario Ilustrado, Santiago, mayo 1922.
El Mercurio, Santiago, mayo 1922.
La Época, Santiago, mayo 1922.
La Nación, Santiago, mayo 1922.

Plataformas Web

www.memoriachilena.cl

DIVERSIDAD EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL CHILENA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL XXI. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA *REVISTA MUSICAL CHILENA*

Cristián Guerra Rojas
Universidad de Chile

Resumen

En este artículo se presenta una visión panorámica del acontecer musical en Chile en la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI, a partir de los resultados de un proyecto de investigación vinculado con la *Revista Musical Chilena*, los que muestran una gran diversidad de ocupaciones musicales, centros de formación, poéticas y modos de circulación de la obra de los compositores chilenos. En la primera sección se presenta una lista de nombres de compositores mencionados especialmente en la sección de "Crónica" de la publicación mencionada, agrupados en siete categorías; en la segunda se exponen rasgos generales que arroja esta información respecto de los centros de formación, las propuestas creativas de estos autores y sus espacios de circulación. De este modo, se realiza una aproximación a esta diversidad en la composición musical chilena que se ha desplegado en el periodo consignado y que, en última instancia, resulta necesaria.

Palabras clave: composición musical, Chile, siglo XX-XXI, *Revista Musical Chilena.*

Abstract

In this paper we find a general view about musical activities in Chile during 20th century's second half and 21st century's first decade, obtained from results of a research project related to Revista Musical Chilena. These results show a great diversity of music professions, music education and training centers, music poetics and ways for spreading Chilean composers' works. In the first section there is a list of composers' names specifically mentionated in the 'Chronicle' section of that review, classified into seven groups. In the second section we

find general traits about music training centers, creative proposals and their spaces for circulation. In such a way, we make an approach to Chilean composers' diversity, a necessary diversity at last.

Keywords: Chilean composers, 20th-21st centuries, Revista Musical Chilena

Palabras preliminares

Elaborar una visión panorámica del acontecer musical en Chile en la segunda mitad del siglo pasado y los primeros años del siglo actual no es una tarea sencilla. Resulta inevitable la adopción de criterios de selección que no serán de conformidad para todos y que implicará el realce o el ocultamiento involuntario de aspectos, nombres, matices o rasgos que, asimismo, levantarán voces en contra. Sin embargo, esta tarea resulta necesaria por el solo hecho de evidenciar, aunque sea solamente por medio de la palabra y por lo tanto de un modo indirecto, parte de lo que ha sido la actividad musical en Chile en la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

La referencia fundamental que adoptaré corresponde a los resultados del proyecto CONICYT FP 10016, realizado en 2011, como parte de un equipo encabezado por el Dr. Luis Merino Montero. Este proyecto consistió en generar un sitio web que incorporase, en la forma de separatas electrónicas, los escritos sobre la creación (entendida aquí como composición) musical chilena, tanto del periodo colonial como de los siglos XIX, XX y XXI, publicadas en la *Revista Musical Chilena* (en adelante RMCH) desde 1945 hasta 2010, como una forma de almacenamiento digital sistemático del registro histórico de la revista que aumentase, por otra parte, el acceso y la visibilidad de esta publicación.

El estudio arrojó una cantidad de más de 800 compositores, considerando como tales todos aquellos nombres que al menos una o dos veces han sido mencionados en la sección de "Crónica", en relación con alguna obra musical que haya sido comunicada públicamente. Además, la labor de creación musical se asumió en un sentido amplio, lo que implicó tanto la composición tradicionalmente entendida como tal, como la elaboración de arreglos o transcripciones para distintos medios.

Entre los resultados obtenidos, tomando como referencia el periodo 1945-2010, es decir, el de publicación de RMCH desde su fundación, se aprecian varios rasgos que nos informan acerca de la diversidad que presenta esta actividad en Chile, diversidad tanto de ocupaciones en que se han desempeñado compositores y compositoras en Chile, como de formación musical o de propuestas creativas. En la primera sección de este escrito presentaré en distintos grupos los nombres de esos compositores, de acuerdo con sus diferentes ocupaciones. En la segunda, necesariamente mucho más breve, abordaré aspectos que apuntan a la diversidad de formación y de poéticas que se aprecia en la composición musical en Chile dentro del periodo señalado, a partir de la información proporcionada por RMCH. Propongo, finalmente, que una vida musical saludable y equilibrada en nuestra sociedad requiere que exista esta diversidad.

1. Nombres y categorías de compositores

Como corte generacional tomo el año 1988, según el criterio de Miranda y Tello (2011: 243), respecto de que los nacidos en los últimos años del siglo XX corresponden más bien al siglo XXI, pero avanzando tres años respecto a ellos. Además considero tanto a compositores chilenos radicados en Chile como en el extranjero, cuya obra ha circulado en Chile o en el exterior de acuerdo con la información publicada en "Crónica" de RMCH, complementada con fuentes como Miranda y Tello y otros registros con datos sobre estos creadores, principalmente programas de conciertos de los últimos diez años, disponibles en Internet.

Para abordar este amplio universo de compositores chilenos, propongo agruparlos en siete categorías. Las primeras cuatro responden al criterio de la ocupación musical o profesional primaria:

1. 1. Intérpretes compositores. Esta categoría corresponde al primero tipo de "compositor" reconocido en la historia de la música occidental, desde Leonin y Perotin (maestros de capilla en *Notre Dame* del París medieval) hasta nombres como Bach, Mozart o Beethoven. Se trata de músicos vinculados con una práctica de ejecución vocal o instrumental como solistas o como integrantes de agrupaciones musicales en distintos espacios, principalmente la música de concierto en este caso, o bien con la enseñanza particular o institucionalizada de un instrumento musical. Varios de ellos han escrito en forma exclusiva para su instrumento; otros, en cambio, se han expandido hacia otros medios musicales.
1. 2. Profesores compositores: Pedagogos en música, educación musical o artes musicales que, a partir de su labor formadora o docente, han generado una producción de obras musicales relacionada directamente con dicha labor, y a veces más allá de ella, así como docentes de materias específicamente musicales (teoría y lenguaje musical, musicología, etc.) que han ejercido ocasional o regularmente la composición.
1. 3. Compositores con otras ocupaciones: Compositores con diversidad de oficios o profesiones, a menudo con una formación autodidacta, pero que, a diferencia de las otras categorías, no han requerido exclusivamente de la música como sustento económico. Puede tratarse de otras disciplinas artísticas o de profesiones aparentemente lejanas a estos ámbitos.
1. 4. Compositores formadores: Aquellos cuya labor ha sido reconocida al punto de incorporarlos como profesores de la disciplina de la composición musical o de materias afines (armonía, contrapunto, instrumentación, etc.), desde donde han formado nuevas generaciones de músicos y compositores. Varios de ellos se han asentado en la institucionalidad en universidades, institutos, escuelas o academias, del ámbito estatal o privado.

Aparte de estas cuatro categorías fundadas en el criterio de la ocupación musical, distingo aquí otros tres grupos de compositores:

1. 5. Compositores extranjeros avecindados en Chile: Profesores, instrumentistas que han realizado a menudo una labor formadora.
1. 6. Compositores de otros espacios musicales: Creadores que se han destacado por su dedicación a la música escénica (teatro, cine), la música infantil o la música sacra.
1. 7. Compositores emergentes: Estos corresponden a la generación nacida entre 1971 y 1988 en vías de asentamiento institucional, ocupacional o perfeccionamiento en Chile o en el extranjero, algunos de ellos ya destacados con premios, grabaciones o difusión de su obra.

Hay casos que ciertamente pueden caber legítimamente en más de alguna de estas categorías y esa mención se hará cuando corresponda. Lo que debe quedar en claro es que no se trata de establecer con estas categorías una jerarquía fundada en valores estéticos o artísticos de la obra de unos u otros, lo cual ameritaría estudios más extensos y profundos de lo que aquí se pretende hacer. En relación con esto, además, omito mencionar obras de cada compositor, para lo cual invito a revisar la información respectiva accesible en el sitio web de RMCH o los sitios particulares de varios de ellos, aspecto que retomaré en la segunda sección[1].

1.1. Intérpretes compositores

En primer lugar cabe mencionar aquellos que han realizado una carrera como directores de orquesta. Se distinguen al menos tres generaciones distintas, una de los años 1880-1900, otra de los años 1920-30 y otra a partir de la década de 1960. En la primera de ellas tenemos a Osmán Pérez Freire (1880-1930), Nino Marcelli D'Ottavi (1890-1967), Roberto Puelma Francino (1893-1974), Armando Carvajal Quiroz (1893-1972), Juan Casanova Vicuña (1894-1976) y Pablo Garrido Vargas (1905-1982). En la segunda generación encontramos a Vicente Bianchi Alarcón (1920), Wilfried Junge Eskuche (1928-2001), Jorge Peña Hen (1928-1973) y David Serendero Proust (1934). Finalmente, en las últimas generaciones hallamos nombres como los de David Ayma Morales (1968), Francisco Villalobos Danessi (1968), Fabrizzio De Negri Murillo (1971), Andrés Daneris Reyes (1971),

[1] Esta situación se dará especialmente en algunos casos de músicos mencionados en *RMCH* como intérpretes y no como compositores. En otros pocos casos se trata de compositores cuyos nombres u obras, por errores de distinta índole, no fueron debidamente recopilados en el sitio web de *RMCH*. Una necesaria revisión y actualización de este sitio debiera corregir estos aspectos.

Félix Cárdenas Vargas (1972), Gustavo Barrientos Beltrán (1974), Víctor Hugo Toro Valencia (1976), Jorge Pacheco Estefan (1982) y Lautaro Mura Fuentealba (1983).

Entre los intérpretes de instrumentos de viento que han incursionado en la composición musical encontramos flautistas como Luis Clavero, Tomás Thayer Morel (1962), Felipe Rubio Méndez (1969), Tomás Carrasco Gubernatis, Pablo Sanhueza Tohá y Javiera Portales Muñoz (1988); oboístas como Guillermo Milla Figueroa (1957), Javier Bustos Castro (1970) y Nelson Niño Vásquez; clarinetistas como Gino Basso Peirano; saxofonistas como Karem Ruiz Martínez (1979) y Rodrigo Aguirre Zaldívar (1985); fagotistas como Nelson Vinot Barraza (1955) y cornistas como Rodrigo Herrera Muñoz (1981). En el extranjero residen hasta ahora los flautistas Leonardo García Fuenzalida (1967) y Christian Vásquez Miranda (1969), al igual que el trombonista Cristián Mezzano Barahona (1978).

Casos de pianistas compositores son los de Eleodoro Ortiz de Zárate Filippi (1865-1952), Carmela Mackenna Subercaseaux (1879-1962), Ida Vivado Orsini (1908-1989), Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983), Juan Lémann Cazabon (1928-1998), Héctor Delpino Canales (1936), Jean-Pierre Karich Jacomet (1953), Nino García Núñez (1957-1998), Cristián López Sandoval (1962), Claudio Merino Castro (1963), Cecilia García-Gracia (1968), Paola Lazo Varas (1969), Juan Pablo Barrera Contreras (1970), Sergio Pérez Bontes (1970), Bárbara Osses Alvarado (1974), Javier Pozo León (1976), Fernando Guede Rodríguez (1977), Carolina Holzapfel Barrenechea (1978), Fabrizio Domínguez Mosciatti (1979), Emilio Ovalle Miño, Karla Schüller Ide (1983) y Miguel Ángel Castro Reveco (1988). Fuera de Chile están Alfonso Montecino Montalva (1924, Estados Unidos), Iris Sangüesa Hinostroza (1933), Alfonso Bögeholz Fuentes (1933, Alemania), Óscar Leal Méndez (1982, Costa Rica) y Chañaral Ortega-Miranda (1973, Francia).

Los percusionistas compositores están representados por Ramón Hurtado Jorquera (1926-2002), Guillermo Rifo Suárez (1945), Elena Corvalán Espinoza (1949), Carlos Vera Pinto (1950), José Manuel Silva, Félix Carbone Kind (1964), Marcelo Espíndola Sandoval (1968), Juan Carlos Contreras Rojas, Raúl Díaz Ojeda (1972), Pedro Marambio Bello, Diego Aburto Rojo (1978), Marcelo Stuardo Orrego (1978), Ricardo Luna Galli (1980), Cristian Hirth Thayer (1980) y Jaime Frez Rosales (1982). En Francia reside Jaime Miqueles (1948), en Alemania está Héctor Moro Vera (1965) y en Canadá encontramos a Álvaro de Minaya Yáñez.

No son muchos los nombres de violinistas o violistas compositores mencionados en RMCH. Entre los primeros está Joakín Bello (Joaquín Parada Bello, 1953) y Ramiro Vera Sepúlveda (1981), mientras entre los segundos están Eduardo Maturana Araya (1920-2003), Carlos Díaz (1964) y Sebastián Ramírez Zamorano (1982). Más son los nombres de violoncelistas

compositores, como Raúl Cerezzo Pineda (1905-2002), en una generación, y Rodrigo Durán Carrasco (1963), Víctor Véliz Alvear (1967), Raúl Muñoz Montero (1971) y Ángela Acuña Vera (1974), en otra. El violoncelista y compositor Eduardo Valenzuela Bejas (1953) reside hace años en Francia. Por su parte, los contrabajistas aparecen representados por Guillermo Rojas Henríquez y Alejandra Santa Cruz Bolívar (1968).

Un grupo especial está constituido por músicos vinculados con el jazz, el rock, la fusión o géneros similares, a partir de su práctica como intérpretes de instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, batería y percusiones, piano, teclados y otros. En guitarra eléctrica encontramos a Ismael Cortez Aguilera (1963), Ramiro Molina Sáez (1966), Paul Hernández Mendoza (1972), Roberto Garretón Soler (1973, radicado en Holanda), Fernando Daza Zuleta (1978), Cristián Retamal Tapia (1979), Cristóbal Garcés Zañartu (1980), Juan Pablo Vergara Valdés (1980), Juan Manuel Quinteros Saavedra (1982), Andrés Rivera Fernández (1984), Francisco Pardo Ortega (1984), Julio Valdés Sarmiento (1984), Juan Pablo Escares Cifuentes (1985), Alamiro Arias Navarro (1986) y Felipe Rodríguez Barrera. Bajistas son Ernesto Holman Grossi (1950), Mauricio Córdova Branttes (1968, radicado en España), Natalie Santibáñez Pellegrini (1971), Felipe Rapaz Candia (1976), Santiago Astaburuaga Peña (1980), Diego Farías Castillo (1981) y Daniel Arosteguy. Entre los pianistas y tecladistas hallamos a Mariano Casanova Calvanese (1937), Andrés Pollak Ben-David (1961), Ignacio Urrejola Herreros (1961), Carlos Silva Vega (1965, radicado en Barcelona), Carmen Aguilera Vargas (1969), Mario Feito Leyton (1971), Mandia Araya Pérez (1983, española) y Felipe Hidalgo Cavieres (1983). En la batería y percusiones destacan Orlando Avendaño Guzmán (1940) y Sergio "Tilo" González Morales (1952), mientras Antonio Restucci Silva (1956) ha obtenido renombre como mandolinista, en tanto Francisco Rafart Arroyo (1985) cultiva un derivado del bajo conocido como sticker.

El grupo más grande de intérpretes compositores que se observa corresponde a guitarristas[2], varios de ellos con trayectorias que además se vinculan con la docencia o con la interpretación en conjuntos, incluyendo la dirección de orquestas o grupos. Después de Carlos Pimentel Barrera (1887-1958), la lista sigue con Ricardo Acevedo Celis (1932), Iván Barrientos Garrido (1943), Óscar Ohlsen Vásquez (1944), Eulogio Dávalos Llanos (1945), Jorge Rojas-Zegers (1947), Guillermo Nur Gómez (1949), Sergio Sauvalle Echevarría (1951), Ana María Reyes Barrios (1953-2007), Rodrigo Díaz Pastén (1955), Enrique Kaliski Kriguer (1956), Ximena Matamoros

[2] "Sospechosos desde el *statu quo* canónico" para varios compositores académicos, según González Rodríguez, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, pp. 298-299.

Figueroa (1958), Alejandro Peralta Beher (1958), Alberto Cumplido González (1958), Sergio Medina Castillo, Juan Mourás Araya (1963), Antonio Rioseco Palacios (1965), Juan Antonio Sánchez Dittborn (1965), Alejandro Caro Palacios (1966), Raúl Céspedes Venegas (1975), Carlos Pérez González (1976), René Michel Bert (1976), Andrés González González (1977), Anselmo Ugarte Poblete (1977), Manuel Olivares Vera (1978), Javier Contreras Galindo (1983), Alejandro Cortés Vilches (1984) y Mario Concha Muñoz (1988). En Francia están radicados Edmundo Vásquez Muñoz (1938), Patricio Wang Tapia (1952), Marco Antonio Pérez Ramírez (1964) y Mauricio Arenas Fuentes (1964), en Finlandia está Vladimir Wistuba-Álvarez (1956) y en Holanda realizan estudios de posgrado Juan Parra Cancino (1979) y Miguelángel Clerc Parada (1979).

La relación con la guitarra vincula al grupo anterior con un conjunto de creadores relacionados con la música popular de raíz tradicional, que han desarrollado una carrera en la interpretación como solistas o como integrantes de conjuntos, pero varios de ellos además con otro oficio o profesión. Aquí apreciamos nombres de clásicos de la música popular chilena como Jorge Bernales Valdés (1906-1975), Luis Aguirre Pinto (1907-1997), Segundo Zamora Alfaro (1915-1968), Violeta Parra Sandoval (1917-1967), Rolando Alarcón Soto (1926-1973), Víctor Jara Martínez (1932-1973), Richard Rojas Torres (1934-2007) y Patricio Manns de Folliot (1937). A ellos siguen nombres de intérpretes creadores que se han expandido hacia diferentes idiomas y géneros musicales, como Eduardo Carrasco Pirard (1940), Ángel Parra (Ángel Cereceda Parra, 1943), Horacio Salinas Álvarez (1951), Francesca Ancarola Saavedra (1968), Elizabeth Morris Keller (1972), Alejandro Torres Farfán (1974), Marcelo Vergara Martínez (1975), Edgard Ugarte Pavez (1976), Sebastián Seves Santibáñez (1977), Diana Rojas O'Shee (1978), Daniel Retamal Soto (1979), Josefina Echenique Subiabre (1980), Nicolás Láscar Cortés (1983), Marcela Mahaluf Recasens (1985) y Rodrigo Marín García. Cerca de ellos encontramos acordeonistas como Enzo Vásquez Gei (1982), Iván Aedo Sayes (1982), Ernesto Calderón Dondero (1984) y Pascuala Ilabaca Argandoña (1985).

El caso de aquellos compositores de música electroacústica puede también considerarse bajo el rubro de intérpretes-compositores, al tomar en cuenta que ellos devienen intérpretes de sí mismos por medio del registro fonográfico o incluso en ejecuciones en vivo. Agrupados varios de ellos en instancias como el Festival Ai-Maako (2001), la Comunidad Electroacústica de Chile (CECH, 2002) o Pueblo Nuevo Netlabel (2005), se aprecian nombres como Federico Schumacher Ratti (1963), José Miguel [Pavez] Candela (1968), Daniel Jeffs Munizaga (1969), Gerardo Figueroa Rodríguez (1969), Alejandro Albornoz Rojas (1971), José Miguel Fernández Contreras (1973), Jorge Sacaan Maturana (1974), Pablo Fredes (1974), Adolfo Kaplán Gasman (1975), Roque Rivas Undurraga (1975), Fernando

Godoy Monsalve (1977), Miguel Jáuregui Arévalo (1977), Gino Fuenzalida Ibáñez (1978), Juan Mendoza Garay (1978) y Gustavo Becerra Rosales. Otros compositores adscritos a este rubro residen actualmente en el extranjero como Iván Pequeño Andrade (1945), en Francia, Felipe Otondo Ruiz (1972), en Gran Bretaña, Juan Pablo Cáceres Chomalí (1976), en Estados Unidos, y Bryan Holmes Díaz (1981), en Brasil.

1.2. Profesores compositores

A menudo se han dedicado a la composición a partir de su labor y compromiso docente. Varios de ellos por las mismas razones se han especializado en la dirección coral, en tanto otros han ejercido la docencia en conservatorios, academias o instituciones de educación musical superior. Vinculados directamente con la educación musical en colegios y liceos han estado Remigio Acevedo Raposo (1896-1951), Carlos Melo Cruz (1897-1974), María Luisa Sepúlveda Maira (1898-1958), Ángel Hurtado Aguilar (1900-1984), Pedro Núñez Navarrete (1906-1989), Lidia Urrutia Rivera (1913-1970), Estela Cabezas Espinoza (1922-2011), Rubén Cáceres Fernández (1943), Renán Cortés López (1958), Christian Donoso Olavarría (1969), Marcelo Collao Miranda (1971), Freddy Chávez Cancino (1972), Álvaro Cabrera Maray (1975), Nicolás Espinoza Curimil (1985), Carlos Cristián Acosta Abarzúa, Carlos Cajiao Valenzuela, María Carolina López Gajardo, Francisco Pereira Sánchez, Olga Quiroz Villagra, Felipe Salinas Ramírez, Guillermo Santana y Juan José Yunis Muñoz. En la dirección coral se han especializado Adolfo Allende Sarón (1892-1966), Erasmo Castillo M. (1911-2004), Mario Baeza Marambio (1916-2011), Waldo Aránguiz Thompson (1926), Ernesto Guarda Carrasco (1933), Franklin Thon Núñez (1937-2002), Eduardo Enrique Gajardo, Hugo Muñoz Sepúlveda (1940), Luis Alberto Velásquez Barrientos (1941), Arturo Barros Medina (1942), Alejandro Pino González (1945-1998), Guillermo Galán Aguirre (1955-2010), Juan Pablo Rojas Sandoval (1969-2004), Carola Bravo Gutiérrez, Ignacio Moreno Espinoza y Jeremías Zúñiga.

En la enseñanza musical superior encontramos a Ema Wachter Ortiz (1891-1975), María Eugenia Romo González (1906-2004), Gloria López Barrera, Zita Müller (1917), Sylvia Soublette Asmussen (1923), Sonia Oñate Saavedra (1944), Claudio Acevedo Elgueta (1963), Gonzalo Cuadra Balagna (1969), Eleonora Coloma Casaula (1971), Leonardo Cendoyya Cádiz (1972), Juan Pablo Orrego Berríos (1977), Álvaro Núñez Carbullanca (1979), Carlos Valenzuela Ramos (1980) y Juanita San Martín Jeldes. Una categoría especial dentro de este rubro corresponde a profesores de ámbitos como la investigación y la musicología, por un lado, y la apreciación, filosofía y estética musical, por el otro. En el primer caso están Carlos La-

vín Acevedo (1883-1962), Samuel Claro Valdés (1934-1994), Silvia Herrera Ortega (1936), Luis Merino Montero (1943), Víctor Rondón Sepúlveda (1952), Jaime González Piña (1956) y Juan Pablo González Rodríguez (1956). En el segundo están Gastón Soublette Asmussen (1927), Luis Advis Vitaglic (1935-2004) y Juan Pablo Ábalo Cea (1978).

1.3. Compositores con otras ocupaciones

En este rubro caben al menos cinco compositores ganadores del Premio Nacional de Arte, mención Música, o de su sucesor a partir de 1992, el Premio Nacional de Artes Musicales. Se trata de Próspero Bisquertt Prado (1881-1959, ingeniero), Alfonso Leng Haygus (1884-1974, odontólogo y académico), Acario Cotapos Baeza (1889-1969), Carlos Isamitt Alarcón (1883-1974, pintor e investigador) y Carlos Riesco Grez (1925-2007). A ellos se suman médicos como Enrique Arancibia Basterrica (1875-1945), Ramón Campbell Batista (1911-2000) y Salvador Candiani Herrera (1917-1969); ingenieros como Agustín Alberti Solera (1929) y Jorge Vio Lagos (1950); sociólogos como Roberto Escobar Budge (1926-2011, sociólogo y filósofo) y Claudio Orellana; arquitectos como Cristián Vergara Echazarreta (1949) y Gonzalo Águila Villagra (1973); compositores que se han especializado en la producción como Andreas Bodenhöfer Alexander (1945), Fernando Antireno Consolaro (1955), Fernando Sandoval Barrios (1970), Mauricio Díaz Gallardo (1973), Sebastián Rehbein Cienfuegos (1975) y José Baudrand Biggs (1983); artistas visuales que en algunos casos se han acercado a las propuestas de multimedia y arte sonoro como Fernando Torm Tohá (1944, residente en Estados Unidos), Félix Lazo Varas (1957), Ariel Santana (1973, radicado en Canadá), Pía Sommer Catalán (1981), Esteban Agosín Otero (1984) y Mario Peña y Lillo (radicado en Barcelona, España); fotógrafos como Enrique Rivera Bozinovic (1941), Matías Troncoso Cerveró (1981) y Tomás Koljatic Silva (1981); poetas como Sofanor Tobar Carvajal (1902-1973) y Carlos Ariel Vicuña Navarro (1945); actores como Francisco Flores del Campo (1907-1993) y Diego Noguera Berger (1982).

Casos de oficios o profesiones menos numerosas encontramos en Abelardo Quinteros Figueroa (1923, diseñador industrial), Manfred Max-Neef (1932, economista), René Novoa Green (1935, empresario), Cecilia Cordero Simunovic (1945, empleada pública), Ricardo Rozzi Marín (1960, biólogo y filósofo radicado en Estados Unidos), Juan Carlos Vergara Solar (1969, administrador de empresa), Enzo Arias Villarroel (1969, terapeuta), Fernando Rosas de Andraca (1980, matemático), David Retamal Catalán (técnico en comercio exterior) y Sebastián Jatz Rawicz (1980, traductor y productor).

1.4. Compositores formadores

A este rubro pertenecen varios compositores galardonados con el Premio Nacional de Arte, mención Música, o con el Premio Nacional de Artes Musicales y, tal como ocurre con varios casos en otras categorías, algunos de ellos además han ejercido otras disciplinas musicales o profesiones. Es el caso de Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959, profesor normalista y director de coros), Enrique Soro Barriga (1884-1954, pianista), Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987, abogado y gestor), Alfonso Letelier Llona (1912-1994, ingeniero agrónomo), Jorge Urrutia Blondel (1903-1981), Carlos Botto Vallarino (1923-2004, pianista), Gustavo Becerra Schmidt (1925-2010, musicólogo), Fernando García Arancibia (1930), Cirilo Vila Castro (1937, pianista) y Miguel Letelier Valdés (1939, organista).

A ellos se añade una extensa nómina: Javier Rengifo Gallardo (1884-1958), Samuel Negrete Woolcock (1893-1981), René Amengual Astaburuaga (1911-1954), Juan Amenábar Ruiz (1922-1999), Darwin Vargas Wallis (1925-1988), Tomás Lefever Chatterton (1926-2003), Roberto Falabella Correa (1926-1958), León Schidlowsky Gaete (1931), Miguel Aguilar Ahumada (1931), José Vicente Asuar Puiggros (1933, ingeniero), Hernán Ramírez Ávila (1941, médico dermatólogo), Jaime Soto León (1947), Pablo Délano Thayer (1950), Santiago Vera Rivera (1950), Alejandro Guarello Finlay (1951), Andrés Alcalde Cordero (1952), Fernando Carrasco Pantoja (1953, guitarrista), Mario Arenas Navarrete (1953), Jorge Springinsfeld Vergara (1953), Jorge Martínez Ulloa (1953), Sergio Cornejo Berríos (1953), Rolando Cori Traverso (1954), Eduardo Cáceres Romero (1955), Gabriel Matthey Correa (1955, ingeniero), Rodolfo Norambuena Mora (1956), Enrique Reyes Segura (1956), Pablo Aranda Rojas (1960), Daniel Díaz Soto (1960), Boris Alvarado Gutiérrez (1962, director coral), Edgardo Cantón Aguirre (1963), Aliocha [Aljoša] Solovera Roje (1963), Rafael Díaz Silva (1965), Franklin Muñoz Jara (1966), Rodrigo Andrés Villarroel (1966), Gonzalo Martínez García (1967), Cristián Morales Ossio (1967), Mario Mora López (1967), Carlos Zamora Pérez (1968), Andrés Maupoint Álvarez (1968, pianista), Andrés Ferrari Gutiérrez (1971), Rodrigo Fernando Cádiz (1972, ingeniero), Antonio Carvallo Pinto (1972), Gabriel Gálvez Silva (1973), Javier Farías Caballero (1973), Sergio Berchenko Acevedo (1973), Ricardo Silva Godoy (1975), Óscar Carmona Inostroza (1975), Sebastián Errázuriz Rodríguez (1975, director de orquesta), Rodrigo Rubilar Campos (1977), Sebastián Vergara Domínguez (1978), Cristián Galarce López (1978), Esteban Correa Astudillo (1979), Valeria Valle Martínez (1979), Guillermo Eisner Sagüés (1980), Andrés Núñez Mora (1981), Emilio Bascuñán Castellano (1982) y Fernando Julio Rojas (1982).

Agreguemos además a aquellos compositores formadores radicados en el extranjero, como Juan Orrego Salas (1919, Premio Nacional de Artes Musicales 1992), Claudio Spies (1925), Juan Allende Blin (1928), Sergio Ortega Alvarado (1938-2003), Gabriel Brncic Icaza (1942), Ramón Gorigoitia G. (1958), Andrian Pertout Navarro (1963), Miguel Chuaqui Henderson (1964) y Felipe Cisternas Rojas (1972).

1.5. Compositores extranjeros avecindados en Chile

Esta breve lista corresponde a compositores formados en el extranjero que se establecieron transitoria o permanentemente en Chile, llevando a cabo varios de ellos una importante labor formativa. Aquí cabe mencionar a Federico Heinlein Funcke (1912-1999), Premio Nacional de Arte, mención Música, en 1986, nacido en Alemania y nacionalizado chileno, seguido por Hans Helfritz (1902-1995, alemán y nacionalizado chileno), Julio Perceval Duplaquet (1903-1963, belga), Fré Focke (1910-1989, holandés), Leni Alexander Pollack (1924-2005, polaca y nacionalizada chilena), Celso Garrido-Lecca (1926, peruano), Melikof Karaian Zammit (1938, austriaco), Edward Brown Parshley (1948, estadounidense), Jorge Pepi Alos (1962, argentino) y Micky Landau (1965, israelita).

1.6. Compositores de otros espacios

En el ámbito de la música escénica para danza, teatro, video o cine, encontramos nombres como Héctor Carvajal Riquelme (1918-1999, Vittorio Cintolesi Ruz (1935, arquitecto), Juana Terrazas, Erich Bulling, Jorge Arriagada Cousin (1943, residente en Francia), Patricio Solovera Gallardo (1946), la dupla "Miranda & Tobar" con José Miguel Tobar Quezada (1956) y José Miguel Miranda Ábalos (1961), Miguel Ángel Bravo Lutz (1957, actor), Maurice Le-Cerf Aravena (1958), Ricardo Escobedo Lira (1961), Juan Cristóbal Meza Guzmán (1961), Jorge Aliaga Hinojosa (1968), Alejandro Miranda Raposo (1972), Nicolás Oyola (1977), Jorge Costa Palazuelos (1977, radicado en Estados Unidos), Mauricio Yazigi Hirmas (1977, también radicado en Estados Unidos) y Christian Pérez Bobadilla (1981). Destaquemos además en este rubro a Advis y Becerra, ya mencionados.

En el campo de la música infantil aparecen nombres vinculados con la práctica musical en agrupaciones dedicadas a este rubro. Es el caso de Verónica Prieto Noguera (1951), quien junto a Carmen Lavanchy Bobsien, María de la Luz Corcuera Gandarillas, Michelle Salazar Sparks, Cecilia Álamos Ovejero y Victoria Carvallo Gaete (y anteriormente Cecilia Echenique

Celis) integra el grupo Mazapán. Es el caso también de Jorge Hermosilla Ríos (1949) y Gonzalo Pinedo Thayer (1955), que han sido directores del grupo Zapallo. A estos conjuntos se agregan Acuarela, Tiramisú y otros que convergen en Creadores Infantiles Chilenos (CRIN).

En el dominio de la música sacra[3], otrora el dominio más prestigioso de la práctica musical en Occidente, surgen los nombres de Aníbal Aracena Infanta (1881-1950), Miguel Barros Aldunate (1921-1995) y Luis González Catalán (1946), quienes se han desempeñado como profesionales en este ámbito, aparte de otros compositores ya señalados que han realizado aportes puntuales, como Amenábar, Barros (Arturo), Bianchi, Carrasco (Fernando), Cori, Díaz (Rafael), González (Jaime), Lémann, Mackenna, Merino (Luis), Parra (Ángel), Pinedo, Rojas-Zegers, Soublette (Sylvia) y Vargas.

1.7. Compositores emergentes

Como se ha mencionado, varios de ellos tienen ya una trayectoria destacada, pero varios realizan, están en planes de hacer o han llevado a cabo recientemente estudios de perfeccionamiento o posgrado en Chile. En esta categoría hallamos a Cristóbal de Ferrari Zaldívar (1978), Francisco Silva Cárdenas (1978), José Manuel Gatica Eguiguren (1978), Nicolás Carrasco Díaz (1980), Héctor Garcés Puelma (1980), Álvaro Jiménez Palominos (1981), Sebastián de Larraechea Carvajal (1981), Francisco Rañilao Elizondo (1981), Juan Pablo Rozas (1981), César Gacitúa Solorza (1982), Diego Maldonado Ochoa (1982), Javier Muñoz Bravo (1982), Francisco Recart Brugère (1982), Enrique Matías Reimer Millán (1982), Diego Valderrama Pepper (1982), Víctor Ortiz Muñoz (1983), Miguel Farías Vásquez (1983), Guillermo Fontaine Correa (1983), María Cristina Catalán Ahumada (1983), Richard Marchant Saavedra (1983), Sebastián Carrasco Heap (1984), Álvaro Pacheco Bascuñán (1984), René Silva Ponce (1984), Fernanda Carrasco Cuevas (1984), José Miguel Arellano Armijo (1985), Francisco Javier Campos Dintrans (1985), David Cortés Rodríguez (1985), Millaray Parra Miranda (1985), Raúl Peña Muñoz (1985), Katherine Bachmann, Jorge Peña Herrera (1986), Nicolás Kliwadenko Mouat (1986) y Fernando Munizaga Mellado (1986).

Otro importante grupo de compositores está recibiendo formación de posgrado en distintos países. En Alemania están Daniel Osorio González (1971), Francisco Concha Goldschmidt (1981) y Remmy Canedo Valdés

[3] Me circunscribo aquí a la música sacra católica, único tipo de música litúrgica mencionada en la "Crónica" de *RMCH*. En el ámbito de la música litúrgica protestante cabría mencionar los nombres de Robustiano Celis Araya (1876-1958), Salomón Mussiett Canales (1932-2012), Víctor Riveros Santos (1950) y Leonardo Álvarez Castro (1968).

(1982). En Francia, Rubén Soto Kemp (1976), Manuel Contreras Vázquez (1977), Hans Andia Silva (1980), Pablo Galaz Salamanca (1983) y Francisco Alvarado Basterrechea (1984). En Inglaterra hallamos a Pedro Álvarez Muñoz (1980) y a Daniel Linker Saravia, mientras en Austria se encuentra Javier Party Tolchinsky (1980). En México está Ernesto Muñoz Ponce (1982) y en Estados Unidos Felipe Pinto D'Aguiar Montt (1982).

Esta cantidad de compositores, cuya obra ha circulado en los últimos 60 años, indica un crecimiento de la actividad creativa musical en Chile en términos no solo de composición sino de comunicación de ella. Pero, detrás de esta cantidad hay una diversidad de poéticas, centros de formación y espacios de circulación, que reseñaré en la sección siguiente.

2. Centros de formación, poéticas y circulación de la composición musical en Chile

2. 1. La formación de compositores no está restringida a carreras o programas académicos de composición musical, al contrario, tal como apunta la categorización empleada en la sección anterior, varios compositores tienen una formación de intérpretes, pedagogos u otras actividades. Centrándonos en compositores nacidos desde 1960, podemos además observar una procedencia diversa, ya no restringida, como era el caso hace veinte o treinta años, a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, si bien este centro aún es relevante desde un punto de vista cuantitativo. Debe tomarse en cuenta, adicionalmente, que este panorama se complica al considerar que varios compositores formados en un centro han proseguido sus estudios de perfeccionamiento o de posgrado en otra institución, lo cual redunda en una apertura que enriquece sus propuestas creativas.

Compositores formados en la Universidad de Chile son: Ábalo, Acevedo (Claudio), Aedo, Aguilera, Álvarez, Ancarola, Aranda, Ayma, Barrera, Bascuñán, Bravo, Cabrera, Candela, Canedo, Cantón, Carmona, Carrasco (Sebastián), Carvallo, Castro, Catalán, Cendoyya, Coloma, Concha, Cortés (David), Cuadra, Díaz (Rafael), Echenique, Eisner, Escobedo, Farías (Diego), Farías (Miguel), Feito, Fernández, Ferrari, Gacitúa, Galaz, Garcés, García-Gracia, Gatica, Jiménez, Láscar, Linker, Maldonado, Marchant, Maupoint, Mezzano, Miranda (Alejandro), Morales (Cristián), Mourás, Mora, Muñoz (Javier), Mura, Olivares, Orrego, Ortiz, Osorio, Osses, Pacheco, Parra (Millaray), Pérez (Carlos), Pérez (Christian), Pérez (Sergio), Quinteros, Ramírez, Rañilao, Reimer, Rivas, Rojas (Diana), Rojas (Juan Pablo), Ruiz (Karem), Sánchez, Sandoval, Sanhueza, Schumacher, Seves, Silva (Carlos), Silva (Francisco), Silva (René), Thayer, Toro, Ugarte (Edgard), Valderrama, Valenzuela, Vásquez (Christian), Véliz, Vergara (Juan Carlos), Vergara (Marcelo), Zamora.

Otros centros de formación de compositores han surgido en los últimos cincuenta años y ya están dando frutos. En el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile se han formado: Acuña, Alvarado (Francisco), Astaburuaga, Baudrand, Cádiz, Cajiao, Carbone, Céspedes, Chuaqui, Clerc, Contreras (Manuel), De Larraechea, Espinoza, Gálvez, Guede, Herrera Muñoz, Hidalgo, Jatz, Kliwadenko, Koljatic, Lazo, Moro, Munizaga, Noguera, Núñez (Álvaro), Núñez (Andrés), Parra (Juan), Party, Peña Herrera (Jorge), Rubilar, Ugarte (Anselmo), Vergara (Juan Pablo).

En el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso han estudiado: Agosín, Alvarado (Boris), Bachmann, Bustos, Calderón (Ernesto), Cárdenas, Carrasco (Fernanda), Collao, De Negri, Díaz (Daniel), Frez, Galarce, González (Andrés), Holmes, Ilabaca, Julio, Kaplán, Muñoz (Ernesto), Muñoz (Franklin), Muñoz Ponce, Niño, Peña y Lillo, Pereira Sánchez, Portales, Pozo, Quiroz, Rivera Fernández, Silva (Ricardo), Sommer, Soto Kemp, Valle, Villalobos.

La Escuela Moderna de Música ha aportado los siguientes nombres: Arellano, Berchenko, Caro, Costa, Errázuriz, Espíndola, Farías (Javier), Luna, Mendoza, Oyola, Pinto D'Aguiar, Rehbein, Yazigi.

Centros de creación más reciente que también están aportando compositores son el Instituto Projazz (Araya, Domínguez, Mahaluf, Sacaan, Santibáñez, Vergara [Sebastián]), la Escuela de Música de la Universidad ARCIS (ex SCD: Aburto, Morris), además de instituciones como la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Chávez, Díaz [Raúl]) o la Universidad de La Serena (Contreras [Juan Carlos], Correa).

2. 2. Los centros de formación indicados tienen diferentes trayectorias históricas y distintas maneras de tratar las relaciones entre los distintos idiomas, géneros y estratos musicales, especialmente los vínculos eventuales entre músicas académicas y músicas populares o tradicionales. Esto repercute ciertamente en los rasgos que presentan las propuestas artísticas generadas por los músicos compositores que han estudiado en cada uno de ellos.

Los datos registrados en la "Crónica" de la RMCH afirman la permanencia de "clásicos de la música académica chilena" en el repertorio de los intérpretes. Díaz y González (2011) han realizado una aproximación en esta línea al identificar los "40 principales" compositores y obras chilenas preferidas por los intérpretes. Sin orden estadístico de prioridad, y siempre subrayando que se trata de los datos proporcionados en los registros de "Crónica" de RMCH, los cinco primeros de estos clásicos son las *Doce Tonadas de carácter popular chileno*, de Pedro Humberto Allende, el *Andante Appassionato*, de Enrique Soro, las *Doloras* de Alfonso Leng, las *Seis canciones de primavera, Op. 28 para coro mixto*, de Domingo Santa Cruz Wilson, y las *Ocho canciones para coro mixto*, de Alfonso Letelier (entre ellas Pinares y Ha-

llazgo, con textos de Gabriela Mistral). Estos clásicos se inscriben dentro de poéticas de raigambre tonal, aunque en algunos casos expandida hasta alcanzar el borde de la atonalidad.

Sin embargo, además de estos clásicos de la música académica en Chile, a partir de la década del 90 se aprecia la incorporación de "clásicos de la música popular chilena" en el repertorio y espacios académicos. Se trata de su incorporación al repertorio de la música de concierto a través de transcripciones, arreglos y versiones para distintos medios: coro, instrumentos solistas, conjuntos de cámara o incluso orquesta sinfónica, como ha ocurrido con varias canciones de Violeta Parra o Víctor Jara. Esto se vincula con otro hecho: varios compositores de las últimas generaciones presentan una orientación hacia la música electroacústica y hacia la música popular urbana. No podríamos mencionar un porcentaje exacto, pero en algunos casos se trata de compositores formados en el mundo de la música popular urbana que se han expandido hacia la música académica o la música electroacústica. En otros, se trata de compositores que han mantenido un idioma musical tonal propio de la música popular urbana en sus obras para concierto. Esto se aprecia especialmente en compositores que provienen de la música popular de raíz latinoamericana y se han desarrollado como cantautores, con propuestas estéticas y artísticas emparentadas con la Nueva Canción Chilena y Latinoamericana.

A modo de ejemplo, señalemos que algunos de los compositores nombrados han aportado al género de la ópera, pero claramente se puede observar una diversidad poética amplia en esos aportes, desde aquellos cercanos a las músicas populares de raíz tonal y tradicional hasta otros próximos a las investigaciones audiovisuales e idiomas vanguardistas o post vanguardistas. Así, a los aportes de compositores de generaciones anteriores, como Jorge Peña Hen (*La Cenicienta*), Carlos Melo (*Mauricio*), Pablo Garrido (*La sugestión*) o Sergio Ortega (*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*), se suman los de Sebastián Errázuriz (*Viento blanco; Gloria*) Mauricio Díaz y su proyecto *La casa de la Nueva Ópera* (Patria; Tántalo; Arequipa; REI), Andrés Alcalde y la Academia Matta 365 (*Ópera de barrio: y de pronto la tarde*), Patricio Solovera (*El encuentramiento*, en colaboración con el dramaturgo Juan Radrigán), Sebastián de Larraechea (*Mesas*), Marco Antonio Pérez (*Rimbaud: la palabra liberada*), Gustavo Barrientos (Huenchur, *are you sure?*), Juan Pablo Rozas (*Te comieron la lengua los ratones*), Juan Pablo Abalo (*El participante*) o Millaray Parra (*De cómo la lluvia fue concedida*).

Otros ejemplos de contrastes de propuestas poéticas se pueden esbozar. Mientras compositores vinculados a la CECH, a Pueblo Nuevo NetLabel o al Festival de Arte Sonoro TSONAMI realizan investigaciones sonoras, algunas alcanzando quizás el límite de lo que convencionalmente se entendería como "música", otros compositores generan repertorio para orquestas y medios musicales tradicionales. Juan Pablo Cáceres realiza la desconstruc-

ción de las familias instrumentales en su obra electroacústica "Orquesta", mientras Sebastián Errázuriz aporta piezas como "La caravana" o "Historia del tiempo" para orquesta sinfónica, o Antonio Rioseco, en la huella de Yamashita, realiza transcripciones de obras sinfónicas para guitarra.

En otro dominio, poemas de Gabriela Mistral son puestos en música para canto y piano por Hernán Ramírez o Federico Heinlein, con resultados muy diferentes desde el punto de vista idiomático, mientras Pablo Délano los traslada al medio coral o Andreas Bodenhofer samplea la voz de la poetisa al son de un swing electrónico.

En tanto algunos compositores (varios de ellos guitarristas) de diferentes generaciones han aportado y siguen aportando tonadas (Acevedo Raposo, Contreras Galindo, Dávalos, Hurtado Jorquera, Martínez, Peña Hen, Peralta, Pérez González, Reyes Barrios, Rifo, Sánchez), otros exploran las músicas étnicas replanteando lo que significa, en última instancia, eso que podría llamarse "chilenidad" en música (Alvarado Gutiérrez, Cáceres Romero, Cárdenas, Carrasco Pantoja, Cori, Díaz Silva, Falabella, Isamitt, Matthey, Ortega Alvarado, Silva Ponce, Springinsfeld, Vera Rivera, Zamora)[4], mientras Sebastián Jatz rinde homenaje a Cage con sus *Cien Acordes Geométricos Extendidos*, "obra" de 90 días de duración cuya "interpretación" devela tensiones que subyacen nuestra sociedad[5].

2. 3. La circulación de la obra de los compositores en Chile se lleva a cabo por distintos medios. La realización de conciertos y presentaciones en vivo sigue siendo uno de estos medios, para muchos el más importante y significativo. Salas, salones y otros espacios pertenecientes o relacionados con los centros de formación mencionados funcionan como instancias de comunicación y circulación de esta producción musical. A ellos se suman distintos espacios que abarcan desde teatros hasta salas o auditorios en establecimientos educacionales.

Otro medio que resulta igualmente crucial en el panorama musical contemporáneo es el registro fonográfico en formatos como el CD o el DVD, en el que, efectivamente, se observa un incremento en la producción nacional. Este crecimiento de la producción de fonogramas de música chilena se relaciona con la labor de sellos como SVR, así como con la realización de proyectos independientes apoyados por instancias estatales como FONDART o el Fondo de la Música. Al examinar las reseñas de fonogramas publicados en RMCH en los últimos diez años, aproximadamente, se puede observar que varios de ellos han sido resultado de proyectos pre-

[4] Estudiados en Díaz Silva, Rafael. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad.*

[5] Disponible en http://www.elciudadano.cl/2013/04/01/65193/sebastian-jatz-compositor-a-veces-me-preguntan-cuando-voy-a-hacer-mi-propio-trabajo/

sentados a dichos fondos concursables. Ciertamente, el hecho de ganar u obtener reconocimiento en instancias como el Festival de Música Contemporánea, de la Universidad de Chile, el Festival de Música Contemporánea, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, o el Premio de Composición Musical Luis Advis, es un punto que favorece la obtención de esos fondos, aparte de asegurar el estreno de las obras ganadoras.

Otro medio de circulación musical descubierto por las nuevas generaciones, quizás especialmente adecuada para aquellos que desconfían de la institucionalidad de los festivales, los concursos o los sellos fonográficos, es Internet. Varios compositores contemporáneos poseen sitios web propios, en los que presentan información sobre ellos, así como fragmentos de sus obras e incluso piezas completas. Sitios como Soundcloud.com y Myspace.com albergan varias de estas propuestas, así como sitios institucionales como el caso de www.scd.cl, blogs privados o incluso dominios web particulares de algunos compositores. Las visitas a estos sitios corroboran que un número muy escaso de compositores se dedica exclusivamente a la creación. La mayoría ejerce además (y eventualmente como prioridad) la interpretación, la enseñanza, la investigación, otra disciplina artística u otra profesión. Esto reafirma el valor de uno de los criterios con los cuales realizo la agrupación de los nombres de estos compositores en la primera sección de este trabajo.

A estos medios debe agregarse además una estrategia que a menudo da buenos resultados en términos de difusión y circulación, y es la formación de colectivos o agrupaciones de compositores, a veces albergados por instituciones establecidas. Es el caso de la CECH ya mencionada, del Colectivo MIND, del proyecto Germina.Cciones, que lidera el italiano Luca Belcastro, o de la agrupación Taller de Lejos, en La Serena. Destaquemos especialmente el Proyecto Resonancia Femenina en Valparaíso, sostenido por las compositoras Valeria Valle, Natalie Santibáñez y Fernanda Carrasco, bajo la guía de Boris Alvarado, y que da cuenta de otro fenómeno apreciable en el panorama musical de las últimas décadas: el incremento de mujeres dedicadas a la composición.

Perspectivas

Este trabajo se ha concebido en el mismo espíritu del proyecto CONICYT FP 10016, en cuanto busca "propender a una visión general de la vastedad cualitativa y cuantitativa de la creación musical chilena (Merino 2011)". En la primera sección he buscado dar cuenta de la "vastedad cuantitativa", mientras en la segunda he esbozado algunos rasgos cualitativos que presenta la producción de los compositores en Chile en los últimos se-

senta años, a partir de la información proporcionada por la "Crónica" de RMCH, complementada con otras fuentes ya señaladas.

Ciertamente, la información que nos aporta RMCH no equivale, bajo ningún punto de vista, a la totalidad de actividades musicales que se llevan a cabo en Chile y, por lo tanto, muchos compositores han sido, hasta ahora, omitidos de sus páginas, no por prejuicios o por decisiones premeditadas, sino simplemente porque no siempre se ha tenido la información. Y si se recibiera, quizás no habría espacio suficiente en la revista para albergarla.

Por esta razón, será una tarea futura complementar los datos que proporciona RMCH con otras fuentes bibliográficas o electrónicas. Futuras investigaciones debieran considerar además no solamente a los compositores en cuanto compositores, sino como músicos o profesionales integrales, tal como queda explícito en las categorizaciones propuestas en la primera sección. Y futuros estudios debieran abocarse al análisis musical, estético y artístico de esta diversidad de propuestas creativas.

Como he dicho, seguramente muchos lectores no estarán de acuerdo con las categorizaciones propuestas o con la inclusión de unos u otros en alguna de ellas, o quizás con la sola mención de ciertos nombres. Detrás de esas posturas puede haber razones fundamentadas, pero me parece necesario que se reconozca como punto de partida esta diversidad manifiesta en la práctica de la composición musical en Chile, donde creo que todos son necesarios y se potencian (o debieran potenciarse) mutuamente. Retomando las palabras de Merino (2011), espero que este trabajo permita "deslindar nuevos caminos en un proceso permanente de estudio y reflexión que debe tener como único norte el diálogo fecundo, junto a la razón y la crítica, con exclusión de todo sectarismo o prejuicio, cualquiera sea su naturaleza u origen".

Bibliografía

1. Libros

Díaz Silva, Rafael. (2012) *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad.* Santiago de Chile: Amapola, 399 pp.

Díaz Silva, Rafael; González Rodríguez, Juan Pablo. (2011) *Cantus Firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX.* Santiago de Chile: Amapola, 173 pp.

González Rodríguez, Juan Pablo. (2013) *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 351 pp.

Merino Montero, Luis. (2011) "Editorial". *Separatas electrónicas de Revista Musical Chilena.* Disponible en www.revistamusicalchilena.uchile.cl

Miranda, Ricardo; Tello, Aurelio. (2011) *La música en Latinoamérica*. Serie La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, Mercedes de Vega (coord.), vol. 4. México: Dirección General del Archivo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 319 pp.

2. Sitios Web con información general

Colectivo MIND (Músicos Independientes). www.colectivomind.cl

Comunidad Electroacústica de Chile. www.cech.cl

Escuela de Música Universidad ARCIS. www.musica.universidadarcis.cl

Festival Ai-Maako. www.aimaako.cl

Germina.Cciones. Primaveras latinoamericanas. www.germinaciones.org

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. www.musica.uc.cl

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile de Valparaíso. www.imuspucv.cl

Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. www.emoderna.cl

Instituto Profesional Projazz. www.projazz.cl

Músicapopular.cl. www.musicapopular.cl

Pueblo Nuevo Netlabel. www.pueblonuevo.cl

Revista Musical Chilena. www.revistamusicalchilena.uchile.cl

Saxofón Latino. www.saxofonlatino.cl

REFLEXIONES ACERCA DE LA ÉTICA Y ESTÉTICA EN LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA EN LAS VANGUARDIAS MUSICALES ENTRE 1960 Y 1973 EN CHILE

Silvia Herrera
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen

El estudio de la relación música-política ayuda al musicólogo a responder diversas interrogantes acerca de los alcances de las expresiones musicales de las sociedades en un tiempo y espacio determinados. Reconoce y explica al mismo tiempo los estrechos vínculos entre los hilos éticos y estéticos que orientan al creador en la gestación de sus obras. Las obras comprometidas con lo político, en cualquiera de sus dimensiones, se convierten en espejos histórico-socio-culturales de la sociedad en la que se desarrollan. Esto lo hemos constatado al detenernos en la música del periodo 1960-1973, reconociendo dos vertientes vanguardistas musicales: la vanguardia musical de la academia y la vanguardia musical-popular nueva canción chilena. De la fusión de estas dos surge una tercera, la canción política del compositor Sergio Ortega, verdadero puente que une y sintetiza las dos primeras.

Palabras clave: música-política, música de la academia, nueva canción chilena, canción política de Sergio Ortega, arte, mercancía

Abstract

The study of the relation between music and politics helps the musicologist to answer diverse questions on the limits of musical expressions in societies at determined time and space. It recognizes and explains at the same time the close bonds between the ethical and aesthetic threads orienting the creator in producing his works. Those compositions with political compromise become sociohistorical-cultural mirrors of the society in which they develop. We have confirmed this in the period between 1960-1973, identifying two avant-garde trends: that of the academia and the popular music of

the new Chilean music. From the fusion of these two a third one appears, the political compositions of Sergio Ortega, who bridges and synthesizes both.

Key Words: music-politics, academic music, new Chilean song, political composition of Sergio Ortega, art, merchandise.

I

El estudio de la dupla música-política es relativamente nuevo en la investigación musicológica nacional. Diversos investigadores –musicólogos, sociólogos, filósofos, antropólogos, historiadores y otros humanistas– reconocen en la actualidad el influjo que ha ejercido siempre la política sobre el arte en general y, en particular, en la música. Sin embargo, una cosa es reconocer este influjo y otra es aceptar que lo político, cualquiera sea su sentido, se inmiscuya en una obra musical. Podríamos decir que existió y aún existe un amplio público que se resiste a esta idea y no acepta en una sala de conciertos de corte tradicional obras que traten en sus narrativas situaciones políticas o ideológico-políticas. Abundan en la historia de la música occidental obras que han sido repudiadas en algún momento por explicitar, en su relato literario, tendencias comprometidas con lo político. Sin alejarnos mucho, en Chile tenemos algunos ejemplos: la cantata *América Insurrecta*, del compositor Fernando García, compuesta en 1962, dedicada "a cuarenta años de lucha (1922-1962)", estrenada y premiada ese mismo año en el VIII Festival de Música Chilena. *Responso para el guerrillero (Comandante Che Guevara)*, de Eduardo Maturana, obra compuesta en 1968 y estrenada en el XI Festival de Música Chilena en 1969[1], en homenaje al líder revolucionario. Ambas fueron dadas a conocer en el Teatro Astor de Santiago, lugar en el que tradicionalmente no se presentaban, en esos años, obras de esta naturaleza, y que causaron entre el público asistente una gran conmoción, sintiéndose ofendidos muchos de ellos, tanto por el sentido del relato literario como por las sonoridades del relato musical.

Una de las innumerables razones por las cuales podemos explicarnos la relación entre música y política se debe a los estrechos vínculos que las unen con la vida cotidiana, tanto individual como colectiva. En efecto, la música acompaña acontecimientos religiosos, festivos, ceremoniales y otras expresiones de la política social, que las culturas preservan a lo largo de su historia. A pesar de este reconocimiento, solo a mediados del siglo XX se ha iniciado una investigación más detenida y en profundidad, a partir, seguramente, de una nueva y diferente manera –adoptada por algunos investigadores– de interpretar el arte y con ello la música. Cuando se reconoce que la música es más que un objeto de placer –en cuyo concepto de "arte-por-el-arte" cabe esta posibilidad–, se la entiende además como un hecho sociocultural, como un lenguaje que comunica y significa al individuo-colectivo. Ella es un símbolo cultural cosmovisivo; construye identida-

[1] Merino, Luis. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", pp. 99-101. Además, conversaciones de la autora sobre el tema con el compositor Fernando García y con Eduardo Maturana.

des y relata la historia de los pueblos[2]. Para la musicología ha sido un reto de envergadura abordar el estudio de la música desde su dialéctica con lo ideológico-político, por cuanto ha tenido que traspasar los umbrales de las problemáticas puramente musicales, comprometiéndose con conceptos y métodos de otras disciplinas humanistas, lo que ha enriquecido sus propios métodos de investigación, ampliando el universo de enfoque del hecho musical como objeto creado, producido y percibido[3].

En nuestro caso particular, el interés por estudiar este complejo binomio[4] se ha enfocado en obras cuyos relatos evidencian el pensamiento ideológico-político de sus creadores. Es decir, la ética que sustenta estas obras –en sus narrativas literarias y/o puramente musicales– está basada en una ideología progresista, expresada en el compromiso irrestricto con los acontecimientos histórico-socio-políticos del país o del mundo. Esta postura ética la encontramos en dos corrientes musicales contemporáneas que se gestan por caminos separados: la llamada "vanguardia musical chilena", que nace y se desarrolla en el ambiente de la música escrita, y el movimiento de la "nueva canción chilena" (NCCh), que nace y se desarrolla en el seno de la cultura musical popular. La estética que inspira a la primera es el nuevo lenguaje sonoro proveniente de la Segunda Escuela de Viena, que surge en la década de 1950 y se desarrolla ampliamente entre 1960 y 1973. La segunda también se perfila en esos años y nutre su estética con influencias de la música de culturas de los pueblos primigenios, de la tradición popular chilenolatinoamericana y de la música popular urbana nacional e internacional.

No obstante, algunos compositores con estudios de la academia musical, y siendo representantes de esta vanguardia filo-dodecafónica[5], se sienten fuertemente vinculados con el movimiento vanguardista de la NCCh. Compositores como Luis Advis, Sergio Ortega, Celso Garrido-Lecca, Gustavo Becerra, entre otros, contribuyeron a disolver los límites artificiales tejidos siempre en torno a estas expresiones musicales. De estos músicos, Sergio Ortega es el compositor que de manera más elocuente recurre, para la arquitectura de sus canciones políticas, a materiales procedentes de ambas vertientes –la de corte académico y la popular–, constituyéndose su obra en un puente de vasos comunicantes entre una y otra, logrando así una verdadera estética de síntesis.

[2] Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica (Introducción a una Filosofía de la Cultura).*

[3] Molino, Jean. "Musical fact and the semiology of music", pp. 105-156.

[4] Véase Herrera Ortega, Silvia. "Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política", donde se analiza más detalladamente la relación música-política.

[5] Entendemos por vanguardia filo-dodecafónica la que se genera a partir de la propuesta de la escala cromática por A. Schoenberg (dodecafonía) y sus derivaciones posteriores: serialismo, serialismo integral, tropos, policordios complementarios, microseries, etc., hasta la indeterminación y otros procedimientos más avanzados del siglo XX.

Considerando lo dicho, las canciones políticas en Sergio Ortega se presentan como otra vertiente musical vanguardista que vive en sintonía con sus coetáneas. Ello se debe, en el contexto poético-musical, a la favorable hibridación de materiales –rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos– provenientes de la música culta y de las distintas fuentes que alimentan la música popular urbana y la popular enraizada en la tradición chileno-latinoamericana. En cuanto a la forma, Ortega hace gala de un diestro manejo de la forma canción, considerada en el universo de la cultura musical europeo-occidental como la matriz de géneros y formas musicales posteriores. En el contexto poético-literario, el compositor alude a diversas narrativas para relatar la vida pasada y presente de las capas sociales marginadas; de los hombres y mujeres que han hecho la historia "no oficial" del país[6]. De acuerdo con lo investigado, comprobamos que una gran porción del espacio de la cultura musical nacional se vio conmovida por la inserción sistemática de lo político-ideológico, otorgándole a estas músicas una nueva función: canal de denuncia, herramienta de lucha contra los abusos de poder y toma de conciencia identitaria histórico-socio-política. Como corolario, por el hecho de profesar ideologías vinculadas con la izquierda chilena, algunos de estos compositores (diríamos, los más), tanto los con estudios de la academia como los cantautores y conjuntos de música popular, debieron abandonar el país luego del golpe de Estado de 1973. Este último acontecimiento genera el nacimiento de una música chilena del exilio: problema vinculado profundamente con el tema principal: música-política.

El siguiente cuadro sinóptico explicita estas recíprocas relaciones:

[6] Véase Herrera Ortega, Silvia. "Una Aproximación a la relación música-política a través de la Cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega", donde se trata más detenidamente este tema.

II

Es importante detenernos en la generación de la vanguardia musical chilena, ya que sus representantes –un grupo destacado de jóvenes músicos: Gustavo Becerra, Fernando García, Sergio Ortega, Eduardo Maturana, León Schidlowsky, Hanns Stein, entre muchos– tuvieron papeles relevantes como compositores, instrumentistas, pedagogos, investigadores y, al mismo tiempo, como hombres públicos. Este último rasgo fue notable en muchos de ellos, por cuanto se dieron a la tarea de expandir la música desde la academia a un vasto sector de la sociedad que, hasta ese momento, se había visto privado de una parte importante de la cultura musical del país[7]. El motor que animó este proyecto se puede traducir en dos objetivos principales, que trataremos de explicar de manera sucinta.

1. Objetivo de carácter estético

El cultivo de la música chilena durante el siglo XX descansa sobre una tradición musical histórica que, a veces, suele considerarse precaria. Se ligan a las primeras décadas de la historia de nuestra música, en ese siglo, los nombres de distinguidas familias de intelectuales y artistas, y las agrupaciones llamadas academias y/o sociedades surgidas del seno de las tradicionales y hogareñas tertulias decimonónicas. Una de estas, la Sociedad Bach, sobresale por plantearse como objetivo fundamental difundir la música europeo-occidental a un ámbito social mayor que el que tenía hasta ese momento, desplazando del escenario de escucha habitual a la ópera italiana, que hasta entonces gozaba de mayor preferencia. El lugar en el que se enseñaba la música de corte europeo era el Conservatorio de Música que existía en el país desde 1849, cuyos programas de estudio se resistían a la aceptación de estéticas más contemporáneas.

En 1928 se lleva a cabo la reforma del Conservatorio, por influencia de la Sociedad Bach, la que además exigió a las autoridades de ese plantel que la cultura musical fuera incorporada a los estudios generales de las escuelas y colegios, considerando además el conocimiento y audición de las obras de compositores nacionales[8].

En 1929 la música es acogida en el seno de la Universidad de Chile, dependiendo de la Facultad de Bellas Artes. Desde este momento, la música y las artes plásticas inician cada una su propio camino de proyección futura. En el caso de la primera, se abren grandes espacios en el plano de

[7] Varios de estos músicos fueron formados en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

[8] Claro, Samuel y Urrutia-Blondel, Jorge. *Historia de la Música en Chile*, p. 124.

la creación, extensión y difusión musical, con la creación de carreras de formación de músicos profesionales en todos sus niveles; el nacimiento de la *Revista Musical Chilena* y la formación de agrupaciones instrumentales y vocales, entre muchas otras actividades[9]. Las primeras generaciones de compositores se formaron con las propuestas de los maestros de la música europeo-occidental postrománticos, expresionistas, impresionistas, neoclásicos, nacionalistas; es decir, se adoptaron y adaptaron los mismos cánones estéticos provenientes de la metrópoli para la enseñanza de la composición[10].

La gran ebullición cultural y político-social producida a partir de 1930-1950, la que tuvo su máximo apogeo entre 1960 y 1973, fue un motor determinante para que un grupo de jóvenes de la generación, nacidos entre las décadas de 1920-1930, presionaran a las autoridades docentes del Conservatorio para permitir el ingreso a sus aulas de nuevos postulados estéticos, más representativos del siglo XX: el tiempo de conocimiento, asimilación y madurez de las estéticas derivadas del posromanticismo ya estaba superado[11].

Sin embargo, es algo generalizado en la cultura europeo-occidental que los conservatorios musicales se distingan por su obsolescencia académica; son renuentes a la innovación, no permiten espontáneamente el ingreso de las vanguardias estéticas. En el caso particular de Chile, esto ocurrió a fines de la década de 1950, lo que provocó un movimiento interno de desacuerdo entre maestros y discípulos. Los primeros no sentían la necesidad de incursionar en los nuevos lenguajes, porque no creían en ellos; los segundos, en la antípoda, sintieron la urgente necesidad de incorporarlos a sus experiencias estéticas y, si los planes de estudios vigentes no satisfacían esta necesidad, buscaron hacerlo fuera del aula académica: estudios privados, por ejemplo, con el músico y compositor holandés Free Focke, que llega al país en 1947 y que ejerce una influencia decisiva en la estética de los jóvenes compositores[12]; o bien, lo que sucede con las extensas conver-

[9] Aquí es imprescindible destacar la personalidad y el trabajo del compositor Domingo Santa Cruz, de Armando Carvajal y de otros músicos que hicieron posible el desarrollo institucional de la cultura musical chilena.

[10] Son los compositores nacidos a fines del siglo XIX, entre las dos últimas décadas de ese siglo, y los nacidos entre las dos primeras décadas del siglo XX.

[11] Hay constancia en la *Revista Musical Chilena* de la existencia de la Sociedad Nueva Música (vigente entre 1946-1950 aproximadamente), organismo nacido al interior del Conservatorio Nacional, por iniciativa de los alumnos de composición, instrumentos, etc., que planteaban la necesidad urgente de ingresar a las aulas los nuevos lenguajes que proponía "la nueva música". (Herrera Ortega, Silvia. *El serialismo dodecafónico en Chile*).

[12] Los primeros músicos chilenos que recibieron una enseñanza más sostenida con este maestro fueron Tomás Lefever, que trabajó entre los años 1948 y 1950, Leni Alexander desde 1949 a 1954, León Schidlowsky entre 1950 y 1952, Ida Vivado en los años 1954 y 1955,

saciones con visitas importantes del universo musical internacional, como Nicolás Slonimsky, que fuera entrevistado por Eduardo Maturana[13]. Del mismo modo, el joven compositor Gustavo Becerra, que ejercía como profesor de una de las cátedras de composición en el Conservatorio Nacional, atendía en forma privada a un grupo importante de alumnos anhelantes por descubrir nuevas formas de concebir el mundo sonoro[14].

En síntesis, la gran empresa que iniciaron los compositores de esta tercera generación –a partir de mediados de la década de 1950–, en relación con su quehacer poético, fue ponerse al día respecto de lo que pasaba en materia de estéticas nuevas en la música del mundo desarrollado. Es decir, sustituir procedimientos y técnicas tradicionales ya obsoletas por otras que dieran cabida a lenguajes diferentes. Este proyecto no solo estaba orientado a la necesidad individual de ampliar los horizontes poéticos del creador, sino, al mismo tiempo, a compartir con sus coetáneos estas experiencias, haciendo de ellos receptores inteligentes a la comprensión de lenguajes musicales diferentes, consecuentes con la época que se vivía[15].

En el II Festival de Música Chilena versión cámara, de 1950, se presentó por primera vez al público nacional una obra compuesta en un lenguaje abiertamente no tonal: *Tres Lider*, de Leni Alexander, obra que no fue comprendida por el público asistente. Esto demostró que, aun cuando el público habitual a estos conciertos se encontraba saturado de sonoridades añejas y carentes de originalidad, no estaba todavía preparado para escuchar sonoridades más modernas. Esto requería, según los músicos-políticos de ese momento, de una educación sistemática y planificada para lograr una cultura musical más amplia y renovada en la sociedad chilena de la época y para el futuro[16]. Sin embargo, esta situación se revirtió considerablemente en los

Abelardo Quinteros los años 1954-1956 y, por último, Miguel Aguilar que, a diferencia de los músicos anteriores, que centran su trabajo fundamentalmente en la escritura, lo hace en torno a la orquestación en 1954 (*Ibid.*). También trabajó con este maestro Roberto Falabella, según consta en los manuscritos conservados por su familia.

[13] Es probable que la visita a Chile de Slonimsky fuera en 1940, cuando E. Maturana contaba con 20 años (Herrera Ortega, Silvia "Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX", p. 10).

[14] Los músicos que trabajan individualmente con G. Becerra las nuevas técnicas musicales son Roberto Falabella, Juan Lemann, Enrique Rivera, Hernán Ramírez y Cirilo Vila. (Herrera Ortega, Silvia. *El serialismo dodecafónico en Chile*). También trabajaron con este maestro Fernando García, Sergio Ortega y Luis Advis.

[15] En este aspecto, los conciertos anuales de temporada a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, los festivales de música chilena, versión cámara y sinfónica, y las presentaciones del Ballet Nacional y el Coro, cumplían el rol de extensión masiva de la música. Además, existían numerosas agrupaciones camerísticas independientes, como el "Grupo Tonus", dirigido por E. Maturana y F. Focke, que jugó un papel importante en la extensión de la música nacional e internacional contemporánea, dirigida a un público más restringido.

[16] Herrera Ortega, Silvia. *El serialismo dodecafónico en Chile.*

festivales entre 1958-1969, en los que imperaron las obras compuestas de acuerdo con las estéticas dodecafónicas, seriales, y las que de ellas derivaban, en la paleta de los compositores más representativos de la vanguardia académica. Lo importante de destacar, junto con esto, es que el público manifestó, a través de su voto, el aprecio y reconocimiento a esta "nueva música"[17].

2. Objetivo de carácter ético

El auge musical impulsado a partir de la década de los 30 corresponde al ascenso cultural que se inicia en el país gracias a la paulatina recuperación que experimenta nuestra sociedad luego de la crisis sufrida en la década anterior[18]. Podemos especificar los logros socio-político-culturales de esta época en tres hechos puntuales. El primero se desprende del paso de un gobierno parlamentario y oligárquico, dominante en las décadas anteriores, a un gobierno fuerte con un poder ejecutivo que concentra en sus manos todos los hilos que protegen e impulsan la nación; el segundo se debe al crecimiento de una clase media profesional, intelectual y renovada en sus planteamientos políticos, que contribuye a situar al país en una posición bastante aventajada como centro cultural importante de América del Sur; el tercero, como corolario de los anteriores, acarrea la presencia de una clase obrera numerosa, fortalecida y protegida gracias a la fuerza adquirida por partidos de izquierda que venían acumulando experiencia desde fines del siglo XIX. Esto queda demostrado con el triunfo en las elecciones de 1938, que permitió el ascenso al poder de Pedro Aguirre Cerda y la organización del Frente Popular, que luchará por el bienestar y educación de esta clase trabajadora[19].

En este contexto, se inicia una real gestión de mejoras sociales en beneficio de las clases postergadas. Ellas tuvieron, a partir de entonces, mayores garantías de protección gracias a la permanencia de entidades políticas marxistas y filomarxistas que se mantuvieron organizadas, aun cuando el Frente Popular dejó de existir en 1941. En efecto, los gobernantes, si bien eran apoyados y elegidos por estas entidades políticas de izquierda, no siempre mantenían su palabra de estar con el pueblo[20]. Bajo el gobierno

[17] Merino, Luis. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", p. 80.

[18] Fundamentalmente, nos referimos a la crisis económica que sufre Estados Unidos y que llega a un punto crítico en 1929. Este hecho, sin lugar a dudas, afectó la economía mundial y, en particular, la de Latinoamérica.

[19] Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile (Estado, legitimidad, ciudadanía)*; Correa, Sofía *et al. Historia del siglo XX chileno.*

[20] Como es el caso de Gabriel González Videla y su Ley de Defensa de la Democracia, promulgada en 1948 y aplicada a dirigentes y militantes de izquierda.

de Ibáñez (1952-58) se crea la Central Única de Trabajadores, dirigida por Clotario Blest (1953), y en 1956 el Frente de Acción Popular, conglomerado de partidos de izquierda que luchan por llevar al sillón presidencial a gobernantes más representativos de las clases populares[21].

Cuando un país está en un periodo de holgura democrática, es posible que pueda desarrollarse en los aspectos sociales que sensibilizan la calidad humana de sus integrantes. Es así como en Chile surge con mayor potencia la actividad artística nacional y todo lo que pertenece al universo simbólico de la cultura. En la historia del país se produce un quiebre de este desarrollo progresivo, que venía caminando acorde con el ritmo humano y temporal, quiebre que vive la sociedad chilena a partir del golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura militar.

La década de 1960 y los años siguientes, hasta 1973, son momentos cruciales en la gestación, desarrollo y puesta en marcha de nuevas orientaciones sociales en todos sus niveles; todo lo cual era posible porque se estaba produciendo un despertar de la conciencia ética individual y colectiva –definida en un compromiso histórico-socio-político progresista– y del papel que ésta debía desempeñar en la sociedad. Esto se percibe por ejemplo en el arte, y específicamente en lo musical. El músico compositor o intérprete plasma en su quehacer su postura ética de vida y de visón de mundo. Esta postura la podemos visualizar en dos aspectos que operan en íntima relación; debido a su trascendencia, intentaremos realizar un breve análisis al respecto:

1. El compositor se ve impelido –como individuo, en su mismidad– a establecer lazos de coherencia entre su ser poético y su ser histórico; es decir, imprime en sus narrativas, tanto en lo literario como en lo musical, su visión de mundo y su compromiso irrestricto con todo ello. En otros términos, el compositor hace de su obra un reflejo de su postura ética personal y social. Esto lo podemos comprobar tanto en obras que pertenecen al universo de la música de la academia, al de la NCCh y al de las canciones políticas de Sergio Ortega; todas ellas son ejemplos en los que se reconoce este rasgo ético-estético. Las temáticas literarias, ya sea expresada en palabras o epígrafes, se refieren a problemas histórico-socio-políticos de Chile, de Latinoamérica y también del mundo entero. En estas obras está la historia "no oficial" presente y pasada, lo que las convierte en "crónicas de época", y a sus creadores en "cronistas de época"[22].

[21] Ponce Durán, Pedro y Schnake Vergara, Óscar. *Comienzos del socialismo chileno (1933-1942)*, pp. 157-191

[22] Véase Herrera, Ortega Silvia, "Marta Ugarte se queda, Lonquén, Qirivan, tres 'crónicas de época del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica", donde se desarrolla el concepto de "crónica de época", referido a las obras comprometidas con su espacio y tiempo histórico.

2. El músico comprometido con la sociedad, el artista volcado hacia los otros, con la nueva comprensión de lo que es el arte, orienta su compromiso convencido de que la música no puede ser entendida como mera mercancía. La música, cualquiera sea su estrato, y como parte de la cultura simbólica de la humanidad, le pertenece a todos los miembros de una sociedad, por cuanto los comunica e identifica.

La postura ética que orientaba al músico, tanto en lo poético como en lo social, proviene de una filiación marxista, que es en gran medida la que orientaba a la mayoría de los artistas e intelectuales de la época, no solo de Chile sino de variados países de Latinoamérica y el mundo. Diversos músicos compositores, además de componer –en una acción pedagógica–, escriben ensayos en revistas y/o periódicos sobre el rol del artista en esta nueva sociedad que se vislumbra con rotundos e importantes cambios políticos y sociales, y que propende a incorporar en el quehacer total del país a todos sus habitantes. El músico siente la obligación moral de interiorizar "al pueblo" sobre estos cambios, sobre esta nueva forma de mirar y entender el mundo: el arte para todos, la cultura para todos. Así, Gustavo Becerra, Fernando García, Roberto Falabella, entre otros, abordan en sus escritos las problemáticas contingentes con una óptica marxista, tomando a Marx, Gramsci, Althusser, entre otros teóricos, como sustento de sus miradas. Dicha preocupación, de carácter teórico, fue acompañada además de una acción práctica: llevar la danza, el canto coral y otras expresiones musicales a colegios, sindicatos u otros organismos sociales a lo largo de todo el país, organizados fundamentalmente por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

¿Por qué evitar que la música sea cautivada por el mercado? Encasillar el arte en la producción material-capitalista es negarle al artista su personalidad creadora, es imponerle acciones que no le pertenecen, es alejarlo de su mundo poético. Fernando García[23] recoge las palabras de Marx cuando afirma que "el artista, evidentemente, se expresa, se objetiva en su obra, y con ello satisface una necesidad propia, concreta, pero su modo de satisfacerla exige, a su vez, satisfacer la necesidad de otros". De modo que se produce una dinámica interna entre creador, producto y sujeto beneficiario, es decir, un público para la obra.

Al involucrar arte y artista con el mercado, tanto el objeto como el sujeto pierden su libertad y se produce entre ambos una irreparable fractura. Solo interesa satisfacer las demandas del mercado, siendo éste quien estima su precio y que determina su estética para satisfacer a las masas. El empresario capitalista se adueña de los programas de conciertos, de radio, televisión y de la industria musical, proveyendo obras que garantizan un

[23] García, Fernando. "Informe de las Jornadas de Estudio sobre Arte en la Universidad, convocadas por la Comisión Nacional Universitaria del Partido Comunista", p. 136.

mayor número de consumidores, dejando fuera a los compositores nacionales y extranjeros contemporáneos considerados de "poca taquilla". Así, el público no tiene posibilidades de crearse su propia experiencia estética como escucha y debe optar por lo que se le impone, privándolo de que él, por su propia voluntad, genere y/o reafirme su propia identidad.

Este no era un problema nuevo, ya había sido denunciado en décadas anteriores por algunos músicos como Domingo Santa Cruz y otros de su generación, que visualizaban las repercusiones que estaba produciendo la industrialización del arte, debido a los estrepitosos avances de la tecnología y sus alcances en el dominio de la producción. De ahí la importancia que estos músicos le dieron –en un oportuno momento y como medio de protección– a la incorporación del arte al seno universitario. Los filósofos Adorno y Benjamin, en las primeras décadas del siglo XX, anunciaron proféticamente las consecuencias para el arte del arrollador avance de la tecnología en la industria de la reproducción. Benjamin reconoce que, "hacia mil novecientos, la reproducción técnica había alcanzado un estándar con el que no solo comenzaba a convertir en objetos suyos la totalidad de las obras de arte heredadas, sino que conquistaba un lugar propio entre los métodos artísticos"[24].

III

Observando las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, con la perspectiva que nos permite el tiempo transcurrido, estamos en condiciones de reconocer aquella época como una "bisagra histórica". Ello porque se producen al mismo tiempo acontecimientos sociopolíticos que remecen los cimientos de la cultura y de la historia de los pueblos. No solo el país estaba viviendo una efervescencia de tan importante naturaleza, sino también Latinoamérica y el mundo, y esto contribuyó para que el movimiento fuese aún más poderoso. Se tenía la convicción de que la humanidad se unía para alcanzar, por fin, la ansiada igualdad y libertad en una verdadera democracia. Tal ambiente fue propicio para crear conciencia de que todo lo que sucedía en esos momentos tenía validez y era reflejo de ello. La vida que vivía el país era un gran texto, cuyo relato emanaba de las narrativas individuales aportadas por cada uno de sus integrantes. La música como arte y como medio de comunicación tuvo en ese momento una presencia ineluctable, ya que supo captar la esencia de lo que se vivía y trasuntarla en sonidos con palabras: el contexto poético-literario se impuso con mayor presencia en el contexto poético-musical.

[24] Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 88.

Así, la poética de estos músicos expresará el diario vivir con la fuerza de la militancia y del compromiso con su historia y su gente. La importancia histórica de los movimientos musicales de esa época –la vanguardia de la academia, la nueva canción chilena y la canción política propiamente tal– son también hechos insoslayables. Marcaron hitos e instalaron pilares ineludibles para los tiempos futuros. En efecto, en materia de estética musical, nuevos procedimientos y técnicas se pusieron en juego en la dialéctica poética. La música definitivamente entró de lleno al mundo moderno de la creación. La hibridación de las diferentes estéticas que ofrece la amplia gama de expresiones musicales locales y universales dio por resultado sonoridades nuevas, combinaciones tímbricas nuevas, formas nuevas y procedimientos técnicos nuevos que han ido con el correr del tiempo madurando y creando un lenguaje más propiamente latinoamericano, tarea de la que se han encargado las generaciones recientes. Asimismo, el concepto del arte como lenguaje que comunica al individuo con el colectivo y construye identidad ha quedado definitivamente comprendido, aun cuando exista una minoría que todavía sostiene que el arte, junto con el artista, están en una cápsula de cristal ajena a toda contaminación. No obstante, la música es, entre las artes, si no la única, la que más da cuenta cómo es y cómo se comporta una sociedad; ella es producto de un espacio-temporal preciso y determinado.

La dictadura "liberó" la música de su compromiso irrestricto con lo político-ideológico marxista o filomarxista. Sin embargo, persiste aún su condición de "crónica de época", ya que solo cambió la óptica del compromiso. Otros problemas preocupan en la actualidad al músico, como son los relacionados con el medio ambiente, el abandono y desprecio hacia las culturas vernáculas, las drogas, el peso dominante del imperialismo político-económico, la globalización y la consiguiente pérdida de identidad del ser humano como individuo y como colectivo, los cuales, obviamente son también problemas políticos (sociales).

El escritor Jacques Attali[25] sostiene que el arte lleva implícita la marca del tiempo, por lo tanto es histórico; se hace con la historia de los pueblos. Para él, la música es "profética y la organización social es su eco". En el mismo contexto agrega: "escuchar la música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político"[26]. Lo político, dicho aquí por el autor, lo entendemos en un amplio sentido: lo que es de interés y es materia de la sociedad.

En cuanto al consumo, la música en particular y en general el arte se encuentran actualmente más vulnerables frente al mercado, debido a la

[25] Attali, Jacques. Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música, p. 114 y ss.
[26] *Ibid.*, p. 15.

pretendida prosperidad del sistema económico neoliberal instalado durante la dictadura y que aún se mantiene. Amparada por este sistema, se ha robustecido la cultura de masas, generada por el auge de una industria cultural que responde a la hiperreproductibilidad de los objetos, debido al avance de la tecnología. Esto indudablemente afecta a la música especialmente: ella "remite a la triplicidad de toda obra humana: disfrute del creador, valor de uso para el oyente y valor de cambio para el vendedor"[27], lo que la hace omnipresente. Por su parte, Walter Benjamin, en esta misma línea, sostiene que en la época de la reproductibilidad técnica, lo que se atrofia de la obra de arte es "su aura"; es decir, se lastima en su unicidad, pierde su historia y se la separa de su ámbito de la tradición[28]. Y agrega: "aun en la reproducción más perfecta falta *una cosa*: el aquí y ahora de la obra de arte –su existencia única en el lugar donde ella se encuentra"[29]. En ese aquí y ahora está lo auténtico de la obra de arte, es decir, su cualidad de símbolo; cuando ésta se reproduce con la manipulación de la tecnología, su cosmovisión simbólica se pierde.

En toda cultura de masas el concepto del arte toma otra dimensión, por cuanto se considera como una mercancía. Esto significa que el artista pierde su libertad ante la realización de su trabajo, igualándose a la sumisión del obrero en la confección del suyo. El arte es una forma de trabajo, pero es una forma superior al que realiza el obrero en la fábrica. Éste crea el mismo objeto a gran escala y con intención utilitaria, de consumo rápido y desechable. El arte en este sentido es inútil y único en sí mismo e irrepetible en su unicidad. En definitiva, si el trabajo humaniza al ser humano, el arte, que es una forma superior de trabajo, lo humaniza en un grado superlativo, de ahí su calidad de símbolo cultural, de modo que no puede regirse por los mismos cánones con que se rige la mercancía.

Bibliografía

Attali, Jacques. (1995) *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música.* México: Siglo XXI. (Traducción del francés Ana María Palos). México: Editorial Siglo XXI.

Benjamin, Walter. (2009) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Estética y Política* (traductores: Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava). Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, pp. 83-133.

Borchardt, Julián. (1935) *El Capital de Carlos Marx. Análisis de la producción capitalista.* (Edición compendiada de los tres libros que abarca la obra de Carlos

[27] Attali, 20.
[28] Benjamin, 2009: 91.
[29] Id.: 89.

Marx) (Trad. del inglés Carlos Manuel Cox). Santiago: Ediciones Ercilla.

Cassirer, Ernst. (1965) *Antropología Filosófica* (Introducción a una Filosofía de la Cultura) (Traducción: Eugenio Ímaz). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Correa, Sofía *et al.* (2001) *Historia del siglo XX chileno.* Santiago: Editorial Sudamericana.

Claro, Samuel y Urrutia-Blondel, Jorge. (1973) *Historia de la Música en Chile.* Santiago: Editorial Orbe.

García, Fernando. (2010) "Informe de las Jornadas de Estudio sobre Arte en la Universidad", convocadas por la Comisión Nacional Universitaria del Partido Comunista. En *La música de Fernando García. Arte, Ciencia, Compromiso.* Alejandro Jiménez Escobar, Recopilador y Analista. Santiago: Patrimonio Ediciones.

Herrera Ortega, Silvia (1985). *El serialismo dodecafónico en Chile* (Tesis para optar al grado de Licenciada en Musicología, Universidad de Chile). Versión revisada, s/ed. 2003.

Herrera Ortega, Silvia. (2003) "Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX". *Revista Musical Chilena*, vol. LVII, n° 199 (enero-junio), pp. 7-38.

———. (2010) "Marta Ugarte se queda, Lonquén, Qirivan, tres 'crónicas de época del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica" En *Cátedra de Artes* (Revista de Artes Visuales, Música y Teatro) Pontificia Universidad Católica de Chile. N°8, pp. 48-78.

———. (2011) "Un Acercamiento al Estudio y Análisis de la Relación Música-Política". *Folios* (Publicación de Discusión y Análisis), vol. IV, nº 23, pp. 46-53.

———. (2002) "Una Aproximación a la Relación Música-Política a Través de la Cantata La Fragua del Compositor Sergio Ortega" *Neuma* (Revista de Música y Docencia Musical), Escuela de Música, Universidad de Talca, vol. 4, nº 1, pp. 11-42.

Merino, Luis (1980) "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIV, nº 149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

Molino, Jean (1990) "El hecho musical y la semiología de la música", publicado en inglés como "Musical fact and the semiology of music". *Music analysis*, vol. 9, nº 2, pp. 105-156.

Ponce Durán, Pedro (1994) *Oscar Schnake Vergara. Comienzos del socialismo chileno (1933-1942).* Santiago: Editorial Documentas.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. (1999) *Historia contemporánea de Chile* (Estado, legitimidad, ciudadanía). Vol I-V. Santiago: Editorial LOM.

ANTICUECAS Y ANTIPOESÍAS, UN ITINERARIO COMÚN E INVERSO PARA DOS HERMANOS

Jorge Martínez Ulloa
Universidad de Chile

Resumen

Este ensayo examina la relación entre los "antipoemas" de Nicanor Parra y las "anticuecas" de su hermana Violeta. Pone de manifiesto una particular tensión con el contexto epocal de los géneros artísticos escogidos, de allí el peculiar prefijo de "anti" que acompaña los productos creados. Este prefijo evidencia una ruptura con los registros tradicionales de las artes, que actúa como una forma de reponer, de reencontrar, un vitalidad perdida en las producciones artísticas de sus contemporáneos.
Se citan fragmentos de obras de ambos autores, tratando de encontrar un hilo conductor en esta trayectoria de ruptura, un espacio poético común que, más allá del evidente vínculo familiar, los relacione. Este análisis no puede servir sino como antecedente de una exposición más detallada y rigurosa, pero puede ilustrar una posición novedosa y creativa en ambos géneros artísticos.

Palabras clave: antipoesía, anticueca, poesía, identidad, tradición oral.

Abstract

This paper examines the relation between anti-poems of Nicanor Parra and anti-cuecas of his sister Violeta. It uncovers a particular tension with the time context of the chosen artistic genres and explains the prefix "anti" of the creations. It evinces a rupture with traditional registers in the arts acting as way to reposition and find anew a lost vitality in the artistic productions of their contemporaries. Fragments of the work of both artists are quoted attempting to find a conducting thread in this innovative trajectory, a common poetic space which binds them beyond the evident family association. This analysis is nothing but an antecedent of a more detailed and rigorous exposition but may serve as an illustration in the two artistic genres.

Key Words: Anti-poetry, anticueca, poetry, identity, oral tradition.

El argumento elegido para este ensayo es la relación entre los "antipoemas" de Nicanor Parra, y las "anticuecas" de su hermana Violeta. En ambas producciones, además del evidente parentesco entre los creadores, se pone de manifiesto una particular tensión con el contexto epocal de los géneros artísticos escogidos, de allí el peculiar prefijo de "anti" que acompaña los productos creados. Este prefijo evidencia una ruptura con los registros tradicionales de las artes, que actúa como una forma de reponer, de reencontrar un vitalidad perdida en las producciones artísticas de sus contemporáneos.

Durante la exposición citaremos fragmentos de obras de ambos autores, tratando de encontrar un hilo conductor en esta trayectoria de ruptura, un espacio poético común que, más allá del evidente vínculo familiar, los relacione. Estos análisis, en el breve espacio concedido, no pueden más que servir como antecedentes de una exposición más detallada y rigurosa, pero pueden ilustrar una posición novedosa y creativa en ambos géneros artísticos.

En primer lugar, estos creadores proceden de forma inversa para establecer dicha ruptura, denotada por el prefijo "anti". En efecto, Violeta Parra mueve su accionar desde el espacio de la música popular, más específicamente desde una música de proyección folclórica, o de raíz folclórica, o de música tradicional ágrafa. Es desde ese campo que Violeta supo expandir su genio creativo. En ese fértil espacio identitario, Violeta afinca una ruptura, tanto más significativa en cuanto constituye un porción muy menor del entero *corpus* de sus trabajos. La creación de "anticuecas", que en número de cinco grabó en la casa del compositor Alfonso Letelier, constituyen lo que Violeta denominó: "música para músicos". Esta especie de "meta-música" no fue, en vida de la compositora, editada ni grabada, constituyendo hasta días recientes un capítulo desconocido de su producción. De esa manera, podemos pensar que la trayectoria de Violeta la lleva a moverse desde el espacio más común y popular de la música en Chile, la música popular de tradición oral (en todas sus formulaciones, desde las canciones del repertorio "pop" hasta las tonadas de origen campesino, todas ellas acomunadas por el relativo "analfabetismo" musical de sus ejecutores), hasta definir las "anticuecas" como un punto de fuga de esa tradición y como lugar de excepción, en un repertorio normalmente pensado para oyentes no especializados. ¿Cómo suenan las anticuecas? De forma evidentemente lejana a las cuecas de la tradición popular. No tienen canto, son disonantes, arrítmicas o con una ritmicidad límite, son claramente productos de frontera, en los que la denominación "cueca" solo sirve para enfatizar la ruptura y la distancia entre ambas especies, pero también para establecer una relación, crítica, antagónica, desestabilizante respecto de la especie tradicional y su modo de consumirla.

En el caso de Nicanor Parra, la cuestión se presenta de manera inversa. La norma tradicional en Chile es la poesía escrita. Encontramos, sin embargo, una tradición minoritaria de poesía popular y campesina de registro oral. En un ámbito en el cual el ejercicio poético es fundamentalmente escrito y fijado por la escritura, la expresión del cotidiano, la moral corriente, muchas veces tiene un lugar en las producciones de poesía popular (ver por ejemplo las hojas volantes de la "Lira popular", excepción que fija en hojas sueltas algunas de las composiciones poéticas de conocidos poetas populares). La poesía popular, ágrafa, memorizada, encuentra su espacio en las ruedas de cantores a "lo divino", en las que la antigua práctica de la glosa medioeval encuentra su vigencia en estos comentarios de la Biblia, en estas reflexiones cantadas en décimas, fuertemente morales, o en el género a "lo humano", en el cual los payadores improvisan, bajo formas menos rigurosas, como la "cuarteta", usando el sarcasmo y la sátira, razonamientos también de carácter moral. La "antipoesía" y permítasenos la licencia de afirmar algo sin proceder a su demostración inmediata, es una producción eminentemente moral, que usa el lenguaje cotidiano, el registro familiar, para establecer la mayor distancia posible de la otra producción académica, grandilocuente y muy presente, pero que en la opinión del mismo poeta ya dice bastante poco al chileno medio:

> "(…) Esa es la finalidad última de la poesía, y esto no es un invento mío, de ninguna manera. Recuerden que San Juan de la Cruz sostenía que para llegar al estado de matrimonio en Cristo, había que hacer un recorrido: *purgatio, illuminatio, unitio* (…) ¿Como se procedía en la práctica para subir esta escalerita que nos va a llevar al Cielo? Bueno, a través de la lectura del 'Cántico espiritual', a través de la lectura de un poema..."[1].

Ambas trayectorias, coincidentes pero con direcciones invertidas, caracterizan momentos casi contemporáneos en la vida de ambos creadores. Violeta mueve del espacio dominante para su género, la música en el contexto chileno, que es predominantemente oral y ágrafa, hacia un ámbito de creación docta, de arte, experimental, hipnotizando esta especie de "meta-música", solo para músicos. Su hermano Nicanor, en cambio, procede desde el interior de la creación poética académica y docta, que en el contexto chileno es mayoritariamente escrita, con esta suerte de reflexión dialéctica "poemas y antipoemas", que presenta, con clara intención ruptural, un lenguaje cotidiano, mucho más cercano al registro oral que al escrito. Ambos se mueven, entonces, del espacio dominante para sus géneros (invertidos para música y poesía), ya escrito, ya oral, hacia sus opuestos, provocando una ruptura y una negación que no está solo en el

[1] Nicanor Parra, citado por Carrasco, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*, p. 46.

prefijo, como declaración de una poética más o menos conceptual, sino que también en los usos que el contexto chileno dará a esas composiciones. En ese movimiento invertido y sin embargo conducente a resultados similares podemos encontrar el primer elemento común.

El segundo elemento estará dado por la búsqueda de una identidad:

> "Hay un problema anterior, me parece a mí, al problema de la expresión poética. Ese problema es el siguiente: es el problema de la pérdida de la identidad. De nuevo taoísmo: por el solo hecho de vivir en el valle de los opuestos, donde hay bien y mal, donde hay alegría y dolor, nosotros estamos viviendo prácticamente en un infierno. Necesitamos recuperar la identidad, necesitamos volver a la época en que no sufríamos. Para eso se hace la poesía..."[2].

En esta reflexión, Nicanor Parra apunta a esta búsqueda de la identidad como perfecta concordancia de sí, más que como un registro cultural u originario, uno de los objetivos de su acción poética. También Violeta dedicó toda su producción a la búsqueda de una identidad, que creemos puede ser considerada solo aparentemente como basada en el origen. En efecto, ella fue siempre un habitante de límites, de fronteras y, desde esas mismas fronteras, desde esa calidad transeúnte, eleva su canto como un árbol que se expande tanto en raíces como en su copa aérea.

Nacida en San Carlos, chillaneja, vive en su provincia cantando un repertorio de rancheras, boleros y valses. Nada originario entonces; sin embargo, todas ellas son especies del género llamado "canto narrativo", una suerte de "historia moral" popular. Luis Vitale afirma que probablemente los pueblos latinoamericanos expresan su verdadera historia en el registro oral de sus canciones populares[3]. La identidad de estas rancheras es la identidad del vivir cotidiano del campesino, más allá de la caricatura costumbrista; es la identificación de ese terruño y sus habitantes como parte de un todo. Un discurso de frontera hace Violeta en su tierra natal, fronterizo en todo lo que la frontera tiene de líquido, de fluido y de comunicador, "latinoamericanizando" su natal San Carlos.

Emigrada a la capital, propone el repertorio campesino, allí donde justamente el ambiente radiofónico y laboral (*boites* y quintas de recreo) le exigía boleros, valses y rancheras. Nuevamente su mensaje es fronterizo. En Santiago hablará y cantará lo rural, identificando la capital como parte de ese patio trasero que es el fundo chileno. Más tarde, ya en París, que le exige la música indígena o "coloreada" de los otros sudamericanos, en el barrio latino, propondrá un repertorio político o de tonada decimonónica, muy "*demodé*", sin duda. De vuelta a Chile, y cuando ya su semilla

[2] *Ibid.*, p. 46.

[3] Vitale, Luis. *Música popular e identidad latinoamericana: del tango a la salsa.*

había fructificado en el naciente movimiento de la Nueva Canción Chilena, Violeta rompe nuevamente el marco tonal, típico de ese cancionero, elaborando sus anticuecas. Ciertamente, la afirmación de identidad en Violeta es bastante más compleja y articulada de lo que normalmente se le atribuye.

También el registro identitario de la antipoesía de Nicanor Parra es ambiguo y desmiente toda fácil lectura. En 1954 Parra edita "Poemas y antipoemas". Un texto que marcó época en la pequeña historia de nuestra literatura, con su poesía "hablada", conversacional, al alcance del gran público e incluso insolente respecto del tipo de poema dominante hasta ese momento en Chile (Huidobro, De Rokha, Neruda).

Diecisiete años antes, Parra había incursionado en la poesía con una escritura de corte popular, garcialorquiana. "Cancionero sin nombre", su primera obra, comienza así: "Déjeme pasar señora / que voy a comerme un ángel". De esta experiencia ha dicho el poeta:

> "Se debió principalmente a una falta de conciencia del oficio: no tenía ni la menor idea de lo que se esperaba de una poesía. Creí que se aprendían como las matemáticas. Era entonces un poeta totalmente espontáneo. Además, la voz de García Lorca era hipnótica: es una especie de encantador de serpientes, cuyo ritmo y cuya música me resultaban avasalladoras y muy fácil de imitar"[4].

Pero el autor no sigue esta línea por considerarla "demasiado literaria", y ensaya otras modalidades, escribiendo ahora contra los modelos (Neruda y Mistral). En 1942 publica los primeros anticipos de lo que sería la primera parte (de tres) de sus "Poemas y antipoemas": "Hay un día feliz", "Es olvido", "Se canta al mar"[5]. El resultado es de un lirismo disfrazado, de tono literario amenguado y en lenguaje conversado –como quisiera Huidobro: poesía "no cantante, solo hablada, parlante". En 1948, daría a conocer otros textos que integrarían la tercera parte de su libro: "La víbora", "La trampa", "Los vicios del hombre moderno". Y una vez más insiste en el discurso prosaico, ya desprovisto del artilugio de la rima y del verso medido, pero vertebrado por una postura histriónica en que el hablante se comunica directamente con el lector, involucrándolo en el asunto. Los parlamentos son largos e intencionalmente desarticulados; el más largo, de casi 100 versos ("Los vicios del hombre moderno"), concluye así:

> "Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana.
> Extraigamos de ella el líquido renovador,

[4] Prieto, Sergio. "Entrevista: Un poeta contra la pedantería".
[5] Lago, Tomás. *Tres poetas chilenos.*

Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.
¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!
Jadeantes y tremebundos
Chupémonos estos labios que nos enloquecen;
La suerte está echada.
Aspiremos este perfume enervador y destructor
Y vivamos un día más la vida de los elegidos:
De las axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro de sus ídolos.
Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos.
Por lo cual
Cultivo un piojo en mi corbata
Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles".

El discurso se desarrolla aquí sobre la base de saltos, de exabruptos, de reflexiones imprevistas. Es como si hubiera dos niveles de discurso, uno narrativo, en voz alta, y otro reflexivo, en voz baja, del poeta hablando consigo mismo; un monólogo exterior y un monólogo interior, estableciéndose entre ellos una especie de diálogo.

Parra ha dado con una de las claves de lo que será su nueva poesía, su antipoesía dialogística, impregnada también por la nueva modernidad de la vanguardia histórica que, desilusionada por las dos guerras, la bomba atómica y el fracaso de las democracias, hace abordar estas temáticas a los poetas acostumbrados a solemnizar las grandes y pequeñas epifanías de un autor siempre superior a su medio ambiente. Parra participa, resignadamente, sonriéndose de la especie humana: "Los imbéciles que bajan de los árboles" –pero reconociéndose como uno de ellos.

Pero no es hasta un poco después que el autor encontrará la etiqueta para estas nuevas composiciones:

"Bauticé los Poemas y Antipoemas posteriormente. Había comenzado a escribirlo en 1938, pero solo di con el título en 1949 ó 1950, en Inglaterra. Andaba rebuscando en una librería cuando me fijé en A-poemes, libro del poeta francés Henri Michaux. ¡De modo que la calificación de "antipoemas" se había empleado en el siglo XIX –aunque probablemente los griegos ya la usaran! En cualquier caso el término me vino *a posteriori*, o sea, yo no escribí la obra de acuerdo con una teoría completamente articulada desde el principio "[6].

Y también:

"Un buen día pasé frente a una librería; me llamó mucho la atención un libro que se exponía en ese tiempo, que estaba en la vitrina, el libro se llamaba

[6] Lerzundi, Patricio. "*In Defense of Antipoetry. An Interview with Nicanor Parra*".

> 'Apoemas', autor un poeta francés, creo que Henry Michaux. Me llamó mucho la atención esa palabra, 'apoemas', pero simultáneamente me pareció –a pesar del acierto– una palabra que estaba a medio camino. Me dije: 'Por qué no le pondría directamente 'antipoemas' en vez de 'apoemas'? Me pareció la palabra antipoema más fuerte, más expresiva, que la palabra 'apoema'. Y, a continuación, di un segundo paso: me pareció que el libro que estaba trabajando en ese tiempo debía titularse 'Poemas y antipoemas', o sea, en el libro debían aparecer dos objetos diferentes pero complementarios: los poemas tradicionales y, en seguida, este otro producto, estrambótico, más o menos destartalado, que se llama el antipoema"[7].

Como puede verse en las citas, el nombre le llega casi de forma casual, casi revelada, en una clara alusión a iluminaciones y orientalidades que lo alejan del precepto racionalista y dialéctico que el nombre dialógico hiciera suponer:

> "Yo lo hice esto en forma un poco intuitiva, pero a continuación he tenido que ver que lo que estaba ocurriendo en este planteamiento era algo más o menos sustancial. Pienso en estos momentos en un principio marxista fundamental: como funciona la naturaleza, como funciona la historia y como funciona el espíritu humano, y así opera la historia más o menos"[8].

Introducirá más adelante un elemento más exótico:

> "En realidad, Poemas y Antipoemas no es otra cosa que Ying y Yang, el principio masculino y femenino, la luz y la sombra, el frío y el calor. Precisamente en el Taoísmo se dice que inicialmente no había opuesto, no había contradicción. La antipoesía tiene que ver con el marxismo, con la filosofía hegeliana, tiene que ver, también, con los sofistas griegos. Recuerdo, por ejemplo, la primera frase de Protágoras en la Antilogeae (…) Dice, más o menos, lo siguiente: 'Nunca se da un Logos, de inmediato surge un Antilogos u otro Logos que se presenta frente a él' (…) Pero la filosofía última, la metafísica marxista nunca me impresionó profundamente y no entendí realmente que era eso de tesis, antítesis y síntesis; y me sentí siempre mucho más cerca del planteamiento de los sofistas griegos, me sentí más cerca de Protágoras que de Hegel y que de Marx..."[9].

Acá Parra se muestra decididamente "antipoético" y elabora una suerte de identidad "caótica", "in-escribible", en la cual lo que se afirma en un sitio es inmediatamente negado en otro. Como si la afirmación, toda afirmación, no sirviera más que para establecer su contrario y en este fluir

[7] Carrasco, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*, p. 41.
[8] *Ibid.*, p. 42.
[9] *Ibid.*

de un polo al otro, este "exceso de lenguaje" desestabilizara cualquier pretensión lectoril de asir y "poseer" el texto. Cita a Protágoras, pero perfectamente podría citar a los escépticos y a Pirron, en este "decir" para mejor "callar sabiendo" en la experiencia. Esta forma de afirmar-negando, sin gran artificio retórico, le permite exhibir una identidad de frontera, como su hermana, adonde lo que se dice termina por negarse.

Al preparar su libro para la imprenta en 1954, Parra encabeza la tercera y más nutrida sección con una significativa *Advertencia al lector*, que dice en parte:

> "El autor no responde de las molestias que pueden ocasionar sus escritos:
> Aunque les pese
> El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
> ……..
> Según los doctores de la ley, este libro no debiera publicarse:
> La palabra arcoiris no aparece en ninguna parte,
> Menos aún la palabra dolor,
> La palabra Torcuato.
> Sillas y mesas sí que figuran a granel.
> ¡Ataúdes! ¿Útiles de escritorio!
> Lo que me llena de orgullo
> Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos".

Lo que hay y no hay: cosas "reales" desplazando a las idealizaciones de la poesía de siempre; visión personal y mordaz del mundo frente a la visión consagrada por "los doctores de la ley". Todo justificado (sardónicamente) con un cliché: "Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos".

Esta voz de autor, no tardará en ser la voz pública de Parra, en un inesperado papel de "antipoeta", que el acertado título de su libro lo obligará a asumir.

Muchos detractores aparecieron cuestionando el proceder poético de Parra, quien, para hacer frente a las lucubraciones académicas, sobre lo que es y no es poesía o antipoesía, formula un "test":

> "Qué es la antipoesía:
> Un temporal en una taza de té?
> Una mancha de nieve en una roca?
> Un azafate lleno de excrementos humanos
> Como lo cree el padre Salvatierra?
> ……..
> Un ataúd a chorro?
> Un ataúd a fuerza centrífuga?
> Un ataúd a gas a parafina?
> Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta"[10].

Pero no todo es tan arbitrario, ya que en varias ocasiones y con distintos interlocutores Parra ha llamado la atención sobre la división en distintas partes de "Poemas y antipoemas", llegando a precisar que:

> "En la primera parte hay poemas neorrománticos y postmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue; no sé por qué no lo hacen los estudiosos de este tipo de cosas"[11].

En primera sección (neorromántica y modernista), Parra recoge sus primeros poemas, algunos de los cuales vieron por primera vez la luz en 1942; en la tercera, los llamados "antipoemas" (algunos publicados en 1948, sin etiqueta alguna) parecen tener ya una independencia orgánica. Los textos de la segunda sección, que Parra califica de "expresionistas", son totalmente nuevos, parecen haber sido concebidos como piezas de enlace entre una y otra parte, entre los poemas y los antipoemas.

Pieza clave entre estas dos partes es *Autorretrato*, que hay que leer en el contexto estético de la época, un contexto que daría el "brutalismo en la arquitectura", lo "feo" en la pintura, lo "absurdo" en el teatro y el movimiento "beat" en la literatura de Estados Unidos y en la literatura hispanoparlante, ceñida a la estrella de Neruda. En este poema, el hablante se ridiculizará drásticamente a sí mismo:

"Considerad, muchachos,
Esta lengua roída por el cáncer:
Soy profesor en un liceo oscuro
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales)

¿Qué os parece mi cara abofeteada?
¿Verdad que inspira lástima mirarme!
Y que decís de esta nariz podrida
Por la cal de la tiza degradante…
…….
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!
Sin embargo, yo fui tal como ustedes,

[10] Parra, Nicanor. *La camisa de fuerza*.
[11] Morales, Leonidas. "Conversación con Nicanor Parra".

Joven, lleno de bellos ideales,
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante:
Aquí me tiene hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De la quinientas horas semanales".

La idea no es inspirar lástima, sino provocar risa, a la manera de los personajes del teatro de lonesco, haciéndonos ver a través de la exageración la verdad de las cosas. El poema también nos aleja del *phatos* de la identificación por medio de una pirueta muy ágil: abandona de pronto el tono solemne de "vosotros" para cambiar a "ustedes" y terminar con el disparate de las quinientas horas semanales. La forma alternada entre versos de siete y once sílabas, tradicionalmente reservada para temas elevados, crea una disparidad entre forma y contenido que se da también en el poema que cierra esta segunda parte: *Epitafio*.

René de Costa, quién hace una nueva edición de "Poemas y Antipoemas" en 1991, dedica una sección del libro al análisis comparativo de las tres partes de la edición original, con tres poetas chilenos: Mistral, para la primera, Neruda, en la segunda, y el mismo Parra para la tercera. En la primera –a la que llama *Anti-Mistral: Sinfonía de cuna*–, Parra, quien ha leído este ensayo antes de su publicación, reverencial como todo chileno a la Mistral, coloca aquí: "+ bien anti-Alberti, anti-García Lorca".

Costa hace una analogía entre las famosas *Canciones de cuna* de Gabriela Mistral y *Sinfonía de cuna*, perteneciente a la primera sección del libro de Parra. En esta el autor remarca el hecho de que Parra, en lugar de remitir a lo divino, como sería de esperar –tanto por el título como por el sujeto–, nos sorprende con lo contrario, con lo humano en su dimensión más carnal.

"Una vez andando
Por un parque inglés
Con un angelorum
Sin querer me hallé
……
El me dio la mano,
Yo le tomé el pie:
¡Hay que ver señores
Como un ángel es!

Fatuo como el cisne,
Frío como un riel
Gordo como un pavo,
Feo como usted".

En la segunda, *Anti-Neruda: Oda a unas palomas*, Costa trabaja sobre el modelo de las *Odas elementales*, de Neruda, y *Oda a unas palomas*, de la segunda parte del texto de Parra. En ella hace notar el tratamiento que da el antipoeta a su oda, para saltar de la belleza de las cosas más ordinarias, y descubrir la dimensión poética en ellas –como lo hace Neruda–, al abismo de lo feo, empujándonos abruptamente de lo "poético" a lo "antipoético".

"Qué divertidas son
Estas palomas que se burlan de todo,
Con sus pequeñas plumas de colores
Y sus enormes vientres redondos.
Pasan del comedor a la cocina
Como hojas que dispersa el otoño
Y en el jardín se instalan a comer
Moscas, de todo un poco,
Picotean las piedras amarillas
O se paran en el lomo del toro:
Más ridículas son que una escopeta
O que una rosa llena de piojos…".

En la tercera parte, *Anti-Parra: "Rompecabezas*", Costa nos dice que el éxito (y el embrujo) de la antipoesía está en la habilidad del autor de desdoblarse, de transformar su natural voz lírica en otra adversaria, antilírica. Esta habilidad, propia del histrión, lo lleva de convertirse de héroe en antihéroe, e incluso a escribir contra su propio lirismo. En su poesía anterior, Parra cambia su registro de voz y la dirección del poema en forma gradual; ahora se dobla y desdobla tantas veces en el texto que el lector ha de preguntarse constantemente sobre quién habla: ¿el autor?, ¿el poeta?, ¿un loco?

El segundo texto de la sección de antipoesía, y que viene a continuación de *Advertencia al lector,* es *Rompecabezas.*

"No doy a nadie el derecho.
Adoro un troza de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.
No doy a nadie el derecho.
Yo soy un tipo ridículo.
A los rayos del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.

Yo no tengo remedio,
Mis propios pelos me acusan

En un altar de ocasión
Las máquinas no perdonan.

Me río detrás de una silla,
Mi cara se llena de moscas.

Yo soy quien se expresa mal
Expresa en vistas de qué.

Yo tartamudeo,
Con el pie toco una especie de feto.

¿Para qué son estos estómagos?
¿Quién hizo esta mezcolanza?

Lo mejor es hacer el indio.
Yo digo una cosa por otra".

El texto es un rompecabezas en el doble sentido de la palabra: arma de combate o puzzle verbal que golpea al lector con una serie de despropósitos. El conjunto no es un poema, ni pretende serlo; es un antipoema. En *Advertencia al lector*, el "autor" anticipa toda clase de críticas:

"Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
'¿Las risas de este libro son falsas!', argumentan mis detractores
'Sus lagrimas, ¿artificiales!'
'En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza'
'Se patalea como un niño de pecho'
'El autor se da a entender a estornudos'
Conforme: os invito a quemar estas naves.
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.
'¿A qué molestar al público entonces?', se preguntarán mis lectores:
'Si el autor mismo empieza por desprestigiar sus escritos,
¿Qué podrá esperarse de ellos!'
Cuidado, yo no desprestigio nada
O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
Me vanaglorio de mis limitaciones.
Los pájaros de Aristófanes
Enterraban en sus propias cabezas
Los cadáveres de sus padres.
(Cada pájaro era como un verdadero cementerio volante)
A mi modo de ver
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡Y yo entierro mis plumas en las cabezas de mis señores lectores!".

Anticuecas

Violeta Parra graba, aproximadamente en 1960, cinco piezas para guitarra sola –bautizadas como "Anticuecas"–, para el compositor Alfonso Letelier, quien llegó a ser muy cercano a la folclorista.

> "Cuándo me iba a imaginar que al salir a recopilar mi primera canción, un día de 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclor que se haya escrito. Al llegar a la comuna de Barrancas me pareció abrir este libro".

Numerosos (quizás incontables) escritos se refieren a la habilidad de la artista para recrear, en sí misma, la tradición folclórica de Chile, he aquí un par de ejemplos:

> "Pocos artistas como Violeta Parra han logrado encarnar la experiencia profunda de su pueblo. Su acción vital y su obra constituyen hoy, tras un lento proceso de reconocimiento, parte del legado musical más importante y de mayor proyección surgido en el país los últimos cincuenta años"[12].

> "...puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folclórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma"[13].

No solo sorprende Violeta Parra por su fuerza expresiva y capacidad de asimilar los fenómenos folclóricos en su música, también es poseedora de una fecundidad creacional extraordinaria (Nicanor Parra la describe, en su *Defensa de Violeta Parra*, como un "manantial inagotable"). En sus canciones, Violeta devuelve al pueblo lo aprendido, es decir, sorprende al pueblo con lo más íntimo de él mismo y se lo regala libre y transparentemente, sin ataduras académicas. Respecto de esta relación entre ella y su pueblo, Violeta dirá:

> "Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mí trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, el cual yo puedo sentir, tocar, hablar o incorporar a mi alma"[14].

[12] Concha, Olivia. "Violeta Parra: Guitarra Chilena".
[13] Letelier, Alfonso, "In Memoriam Violeta Parra", pp. 109-111.
[14] Citado en Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra.*

Esta entrevista, de 1966, nos presenta una Violeta bastante lejana de aquel modelo de artista típico chileno, encerrado de alguna forma en un "nicho", especie de mónada hermética, ora comercial, ora "partítica" más que política, que le impide romper con los canales establecidos de comunicación con su sociedad y su público, y transforma su arte en mera reproposición ritual de lugares comunes. Una Violeta que busca re-fundar los nexos entre creador y público: ¿Cómo hacer vivir/convivir ese trabajo que ya supera los límites de un género artístico, la música, para sumergir al espectador en una experiencia mucho más total y existencial? ¿Cómo hacerlo para sortear el laberinto de trampas que pone a la artista una sociedad clasista y arribista? De allí la esperanza fallida de la carpa de la Reina. Un espacio "otro" desde el cual relacionar directamente al chileno medio y al "pueblo" con los ritos y artefactos de su memoria, de su ser pretérito, con el musicar y musitar de su tierra.

> "La obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista"[15].

Muchos estudiosos, autores y artistas consideran a Violeta como la "madre" del movimiento musical de la Nueva Canción Chilena (NCCh) (grupo de artistas que, hace algunas décadas en Chile, compartían la necesidad de provocar cambios en una "sociedad en crisis", a través del canto enraizado en las formas folclóricas). Otros, más específicamente, encuentran en la canción "La carta" (misiva recibida por Violeta en París desde Chile, en donde se entera que su hermano Roberto ha sido detenido por participar en una huelga) el punto de partida de la NCCh:

> "me viene a decir la carta
> que en mi patria no hay justicia:
> los hambrientos piden pan
> plomo les da la milicia".

Es bajo estos sentimiento de cambio, de revolución, de ruptura con los modelos sociales y culturales que le causan descontento, que Violeta crea la serie de cinco anticuecas. Estas representan, desde el punto de vista del lenguaje musical, "una revolución adentro de la revolución". Si las músicas de la NCCh se anclan en un lenguaje fuertemente centrado en la tonalidad, las nuevas composiciones de Violeta son rupturales también con esa práctica. Lejanas asimismo del "toquío" tradicional de folcloristas, como los del grupo Cuncumén o de Margot Loyola, las anticuecas representan

[15] *Ibid.*

un material que todavía no ha podido ser asimilado por el medio chileno. A mitad de camino entre lo docto y lo popular, lo experimental y lo clásico, provocan una tensión que se ejerce en todos los ámbitos socioculturales, desnudando una consolidada estructura hegemonía-subalternidad con la que bien se acomodan los sectores de la izquierda tradicional chilena, así como los músicos de la NCCh, en un reparto de roles, al interior al sistema, que no pone en crisis los procesos de representación e identificación subalternos. En esta dinámica están incluidos sus propios hijos, Isabel y Ángel, quienes, desde la Peña de los Parra, de Carmen 340, aceptan ese marco restrictivo y generan un espacio típico de "nueva canción". Con esa realidad, la época de la carpa marcará igualmente una ruptura que no será solo de tipo afectivo (como varios biógrafos de Violeta afirman) y las anticuecas marcarán el contraste musical.

Las anticuecas de Violeta son composiciones para guitarra sola que, en su vuelo creativo, alcanzan alturas poco acostumbradas en el medio musical chileno. En ellas encontramos a la compositora en su momento más íntimo, con el instrumento que ha sido su acompañante eterno: la guitarra. La fisonomía musical en estas creaciones es novedosa, incluso dentro del repertorio de su creadora. Si bien no son las únicas composiciones para guitarra sola, en ellas Violeta se entrega, a través de la experimentación sonora y el descubrimiento, a las emociones que le provocan los nuevos sonidos.

La búsqueda de nuevos sonidos y la experimentación instrumental, más el dominio de lo folclórico que su labor le entrega, delinearán la estructura fundamental de las anticuecas: puntear una cueca con la mano derecha, y con la izquierda perseverar en acordes disonantes muy lejanos a los tradicionalmente utilizados para esta danza. Así lo entenderá Alfonso Letelier quién al momento del fallecimiento de Violeta escribirá:

> "Si pudiéramos delinear en grosso modo las anticuecas, tendríamos que decir que: 1) El punto de partida es precisamente la cueca; 2) No presentan la forma de la cueca; 3)No tienen canto; 4) Superan con creces la indigencia armónica que es una constante en la cueca"[16].

El término "indigencia armónica" es utilizado por Letelier, según Aravena, para referirse a la estructura habitual de acordes con que son tradicionalmente definidas las cuecas[17]. Para el compositor docto Letelier:

[16] Letelier, Alfonso. "In Memoriam Violeta Parra", pp. 109-111.

[17] Aravena Décart. Jorge. "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las Anticuecas de Violeta Parra", p. 14.

> "Si bien son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra (...), de entre ellas hay dos que (...) poseen los elementos de un arte verdadero y original: las Anticuecas y El Gavilán"[18].

En esta reflexión de Letelier hay un intento del mundo docto por "recuperar" y "legitimar", en el ámbito de música escrita, estas expresiones de Violeta. Como si el paradigma docto fuera el único que pudiera ennoblecer estas formas de expresión, desconociendo la sutil red de relaciones lingüísticas que unen la entera obra de Violeta. También Olivia Concha hace una operación parecida cuando analiza las obras para guitarra de Violeta Parra.

> "Las 5 anticuecas son piezas abiertas, asimétricas, de gran calidad expresiva y estructural, relacionadas con la cueca. El esquema de danza es sobrepasado con maestría y espíritu libertario gracias a la expansión y renovación de lo formal, conservando y profundizando estéticamente los auténticos ímpetus gestuales y de carácter que generalmente la animan. El prefijo anti, de acuerdo al comentario de la misma autora[19], va referido a piezas en las que "había tratado de incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo el "espíritu de adentro", pero no eran en absoluto cuecas". Se trata seguramente también de una paráfrasis de los Antipoemas de su laureado hermano mayor Nicanor Parra, a quien admiraba tanto.

Musicalmente las Anticuecas presentan rasgos homogéneos, principalmente a lo que respecta a la métrica binario-compuesta de la danza original (…) y el carácter dancístico en la interacción ostinata de algunos patrones rítmicos y motivos melódicos. (…) el contenido más trascendental de estas anticuecas (…) (es la incorporación) (…) de modulaciones, cromatismos, atonalismos y finalmente el uso de los 12 tonos"[20].

Justamente, el musicólogo Jorge Aravena desnuda esta operación de "recuperación" de la obra de Violeta en el ámbito académico, así como los criterios que, desde una lógica docta, escrita, pretenden legitimar una obra nacida en un contexto "otro", al cual renueva. Esta incomprensión, para Aravena, se hace evidente cuando se utilizan elementos analíticos de una teoría musical occidental para decodificar composiciones creadas por su autora en un contexto experiencial y gestual:

> "Sin poner en duda en ningún momento la calidad y la importancia de la transcripción, creemos pertinente el interrogarnos acerca del provecho analítico que se saca de ella, sobre todo si agregamos al análisis algunos elementos con-

[18] Letelier, Alfonso. "In Memoriam Violeta Parra", p. 110.
[19] *Ibid.*
[20] Concha, Olivia. "Violeta Parra: Guitarra Chilena".

cernientes a la ejecución en guitarra de la pieza. En efecto, si observamos la ejecución del episodio en cuestión, nos damos inmediatamente cuenta que los cromatismos y las incursiones en los "doce tonos" tienen directa relación con el descenso cromático de una única postura en la guitarra..."[21].

Y además:

"No pretendemos en ningún caso negar la ruptura que emana del resultado musical de tal práctica. Violeta Parra lleva a cabo, no hay ninguna duda al respecto, una elección del material sonoro, independientemente del procedimiento empleado. Simplemente creemos importante señalar que es la aplicación de una lecto-escritura docto-occidental la que permite hablar de "atonalismos" y de situarlos, por lo tanto, como "altos grados de elaboración lingüística" al momento de pasar del plano descriptivo al analítico y valorativo. Y todo esto sobre la base del olvido o de la relativa indiferencia frente a procedimientos más cercanos a un enfoque composicional autodidacta. Una descripción que dé cuenta de la repetición de posturas a lo largo del mango de la guitarra no facilita, ciertamente, la aplicación de nociones y procedimientos "cultamente" rupturistas –como es el caso de la "atonalidad". Muy probablemente el deslizamiento que lleva de lo popular a lo docto no se hubiera producido de manera tan suave, no hubiera parecido tan evidente o prioritario. De este discurso se desprende que la única ruptura posible pareciera ser, en definitiva, aquella que encuentra su lugar dentro de un sistema de significación ajeno al popular"[22].

Sin embargo, a pesar de las consideraciones analíticas, que podrían llegar a ser muy correctas desde el punto de docto o académico, Violeta Parra nunca estudió música formalmente. Toda su educación musical fue autodidacta, lo que pone de manifiesto que la folclorista nunca consideró razones teóricas para la elaboración de sus anticuecas, sino que más bien se dejó llevar por su instinto creativo. Esto se puede desprender de una declaración de Violeta de 1958 en la Universidad de Concepción para la revista *Ecran*:

"Para componer y para interpretar tuve que aprender a tocar guitarra (…). Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melodiosos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor, 'descubrí' la música atonal".

[21] Aravena Décart, Jorge. "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las Anticuecas de Violeta Parra", p.17.

[22] *Ibid.*

"Yo no sé música –declararía meses después la compositora en la misma revista (14/10/58). De pronto mis manos juegan sobre las cuerdas y toco algo nuevo. No puedo escribirlo, porque tampoco soy capaz. Sencillamente lo memorizo. Después, cuando los entendidos oyeron mis pequeñas composiciones, me aseguraron que yo creaba en la escala dodecafónica. Nunca lo presentí (…) porque ignoraba lo que era eso".

Un elemento constructivo, que se puede desprender de lo declarado por Violeta en la segunda cita, habla de la geografía del instrumento mismo como uno de los puntos de partida para el proceso creacional.

Para el musicólogo y guitarrista Christian Spencer, esta es una posibilidad concreta. Así se muestra en su artículo "Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural":

"Las particularidades musicales de estas obras radican en su originalidad rítmica, melódica, formal y textual. Desde el punto de vista de la duración, Violeta Parra mantiene en estas obras la métrica tradicional de la cueca (6/8, 3/4) realizando leves desplazamientos en los acentos y desfigurando en parte la estabilidad del pulso, al igual que lo hiciera su hermano Nicanor en sus 'antipoemas'. Esta suerte de desfiguración es provocada por la repetición casi ritual de las frases musicales cuyos núcleos son pequeñas células rítmicas como epígramas"[23].

Desde el punto de vista melódico/armónico:

"En cuanto a lo melódico y formal, el uso de paralelismos interválicos de tercera mayor, cuarta justa y décima menor, además de la aparición sorpresiva de novenas y tritonos, da un carácter disonante a la pieza, carácter que Violeta funde intuitivamente con la aparición de diseños melódicos modales en un constante juego de *scandicus* y *climacus*, realizados en un plano armónico polifónico más bien ambiguo, donde priman constantes movimientos cromáticos que exacerban la tensión, estos recursos melódico-cromáticos y modales generan un ambiente telúrico (…) Los bloques acórdicos que Violeta utiliza representan una cierta mecánica e inteligente "eficiencia" en la gestación de un ambiente armónico multidisonante donde la interválica se hace color"[24].

Esto le permite decir, con razón a nuestro juicio, que "la guitarra define la creación de estas obras" y que, en tal sentido, "no debemos encandilarnos con los análisis tradicionalmente utilizados en el mundo culto puesto que no existe en Violeta un pensamiento musical sistemático". Spencer nos indica explícitamente que el resultado musical al que llega la cantautora en estas obras:

"(...) supone como consecuencia una concepción 'digitativa' original en el

[23] Spencer, Cristián. "Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural", s/p.

[24] *Ibid.*

instrumento e implica además la formulación de 'posiciones' en la mano izquierda, la mayoría de ellas originadas en un conjunto de acordes y notas que son trasladados a lo largo del mástil dentro del margen de los doce espacios iniciales de la guitarra, espacio en el cual la autora 'abre' los mismos acordes e intervalos provocando así la rica textura"[25].

De seguro la guitarra, como el instrumento de la anticuecas, cumple un rol fundamental en el proceso creativo (de más está decir que todo compositor –ya sea culto, folclórico, o popular– toma en consideración el instrumento para el cual compone) y también que el alejamiento de la tonalidad (razonada o intuitiva) y el rompimiento de la forma tradicional son los factores "anti" de las cuecas, así como los modos rítmicos, el timbre instrumental y por supuesto la interpretación de Violeta son la reminiscencia a la cueca, danza tradicional.

Conclusiones

El primer nexo que se puede descubrir entre antipoesía y anticuecas –y quizás el más importante– es que los dos artistas nacionales cambian un lenguaje tradicional por uno nuevo, desprendidos de una matriz que, en el caso de Violeta es la cueca y, en el de Nicanor, la poesía. Este transitar hacia un nuevo lenguaje saca a los artistas de sus tradicionales tribunas: Nicanor sale del lenguaje de la poesía tradicional de "los doctores de la ley" y aborda un lenguaje más coloquial, popular y cotidiano; mientras que Violeta parte de lo popular y tradicional para producir, cual una flor, una especie experimental y se instala en las salas de conciertos y en los textos de análisis doctos de la música.

Ambos creadores entienden su práctica fuertemente determinada por una búsqueda de la identidad que, sin embargo, se expresa en formas ambiguas, dispares, indirectas y contradictorias respecto de una praxis corriente y originaria.

Para la creación y validación del prefijo, ambos se instalan dentro del "material a destruir" y lo hacen conservando el "cascarón", es decir, partes características y esenciales (genéticas) que no permiten separar por completo lo modificado (a través de la antítesis) de sus familias genéricas. Se conserva el apellido.

Otro aspecto es que ambos llegan a estas creaciones en un estado de maduración artística que les permite crear figuras totalmente novedosas, de grandes reconocimientos y admiradas por el público como elementos inauditos que enriquecen el arte.

[25] *Ibid.*

Podríamos considerar que la "unión de anticuecas y antipoemas", si existe, se puede encasillar con cierta facilidad en la segunda de estas poéticas. Esta se caracterizaría por "una alternancia de voces" como "superación de una partición arbitraria de la temporalidad" y también como compuesta por "discursos cotidianos y des-estabilización de los registros".

La alternancia de voces es evidente en los quiebres de registro propios de la antipoesía, en que un narrador huidizo y muchas veces tácito deja lugar a otro en primera persona, aparente y, a veces, incluso redundante. También y hechas las salvedades de género artístico, en las anticuecas de Violeta estas alternancias de voces se pueden reconocer en las oposiciones de esquemas acordales-automáticos y gestuales (producidos por el simple desplazamiento de una posición fija de la mano izquierda sobre el mango de la guitarra) con la presencia de una línea melódica cantable, flexible y modal (como en la anticueca nº 4).

Las "particiones de la temporalidad" y sobreposiciones de ciclos temporales anacrónicos son típicas de las antipoesías y evocadas en las arritmias y polirritmias de las anticuecas.

El uso de lenguajes y discursos cotidianos, como factores de dislocación contextual y rupturalidad con el texto "normal" lírico, es evidente y casi programático en la antipoesía y muy presente también en la anticueca, solo que en este caso se presentan de forma inversa, de lo popular y cotidiano a lo "docto" y experimental vanguardístico.

Por último, es posible mencionar que el lazo entre Nicanor y Violeta es profundo. Más que la consanguinidad de hermanos. Violeta ve en Nicanor un referente artístico, lo declara muchas veces en público, especialmente cuando dice haber creado sus extraordinarias *Décimas del alma* a petición de él. Nicanor, por su parte, jamás ha ocultado la admiración hacia ella. Baste recordar su poema: *Defensa de Violeta Parra.*

Bibliografía

Aravena Décart, Jorge. (2004) "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las anticuecas de Violeta Parra". *Revista Musical Chilena*, vol. LVIII, nº 202, julio-diciembre, pp. 9-25.

Carrasco, Iván. (1999) *Para leer a Nicanor Parra.* Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio-Universidad Nacional Andrés Bello.

Concha, Olivia. (1993) "Violeta Parra: Guitarra Chilena", en *Violeta Parra, composiciones para guitarra.* Santiago de Chile: Ed. S.C.D., Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional, Fundación Violeta Parra.

———. (1995) "Violeta Parra, compositora" *Revista Musical Chilena*; nº 183, enero-junio, pp. 71-106.

Lerzundi, Patricio (1971) "In Defense of Antipoetry. An Interview with Nicanor Parra", *Review Nueva York*, otoño de 1971.

Letelier, Alfonso. (1967) "In Memoriam Violeta Parra". *Revista Musical Chilena*, nº 100, abril-junio, pp. 109-111.

Morales, Leonidas. (1972) "Conversación con Nicanor Parra", *La Poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Parra, Nicanor. *La camisa de fuerza*. 1968.

———. (1948) *13 poetas chilenos*. Valparaíso: Imprenta Roma.

Parra, Isabel. (1985) *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.

Prieto, Sergio. (1969) Entrevista: "Un poeta contra la pedantería", *Visión*, Santiago, 7-XI-69.

Spencer, Cristián. "Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural" en: Ponencia presentada en el III Congreso del IASPM (Bogotá, Colombia), disponible en http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actascolombia.html

Lago, Tomás (editor). (1942) *Tres poetas chilenos*. Santiago de Chile: Ed. Cruz del Sur.

Vitale, Luis. (2000) *Música popular e identidad latinoamericana: del tango a la salsa*. Punta Arenas: Ed. Ateli.

FUSIÓN Y DIÁLOGO ENTRE LA MÚSICA DE ARTE Y EL JAZZ. ESTUDIO DE DOS CASOS CHILENOS

Álvaro Menanteau
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música

Resumen

Este artículo analiza la dinámica de mezcla y diálogo desde la práctica de la música docta en Chile, en relación con recursos tomados del jazz. Para ello son estudiados dos casos representativos de esta situación: las obras *Ventana de jazz* (1930), de Pablo Garrido, y *Divertimento cordovés* (1971), de Juan Amenábar.
Para este estudio comparativo se consideró el contexto histórico que rodeó ambas composiciones, así como las estrategias particulares que cada autor aplicó a su composición, en términos de su vínculo con el lenguaje jazzístico.

Palabras clave: Chile, composición docta, jazz.

Abstract

This article analyzes the dynamic of mixing and dialog from classical composition in Chile in relation to resources from the jazz. Two cases are considered as representative of this situation: Ventana de jazz (1930) by Pablo Garrido, and Divertimento cordoves (1971) by Juan Amenábar.
For this comparative study will be considered historical context conditions surrounding both compositions, as well as specific strategies that authors applied to their compositions in relation to its link with musical language of jazz.

Keywords: Chile, classical composition, jazz

I. Fusión y diálogo en la música docta

La música docta posee una larga tradición en términos de su vínculo con otras músicas fuera de su contexto académico más inmediato. En su devenir histórico, la música culta de origen centroeuropeo se nutre constantemente de otras músicas externas a ella, reelaborando recursos musicales –como melodías, armonías o ritmos de origen tradicional o folclórico (como ocurre sistemáticamente en los nacionalismos musicales)–, o bien adaptando y modificando instrumentos venidos de otras latitudes, como acontece en el periodo medieval y renacentista.

Partamos considerando que una de las características principales de la música docta, que la diferencian de otras prácticas musicales, es su afán estético y la búsqueda constante de complejidad. Esta cualidad queda de manifiesto en la evolución del parámetro melódico a través de la historia de la música docta occidental. En la Edad Media, la música culta del periodo es el canto gregoriano, monodia religiosa basada en el empleo sistemático de escalas modales surgidas fuera de Europa Central. De esta monodia modal derivan luego la polifonía medieval y renacentista, el contrapunto y la armonía tonal. El agotamiento de dicha armonía tonal da origen al atonalismo libre a principios del siglo XX, para luego evolucionar en el atonalismo dodecafónico, el serialismo integral, la música electrónica, la música aleatoria y otras vanguardias.

Pero no toda la evolución de la música docta se hace a partir de elementos internos que se van complejizando. También aportan a las sucesivas vanguardias la incorporación de elementos musicales foráneos a la cultura centroeuropea. Por ejemplo, la aplicación de la escala hexáfona (tomada del folclor ruso) a la técnica y estética del impresionismo musical contribuye, a fines del siglo XIX, a perfilar la sonoridad particular buscada por la vanguardia francesa. O bien cuando el contacto con la cultura de India y Tibet, incluyendo el sentido meditativo de su música, contribuye a definir el concepto y modo de trabajo de la escuela minimalista en Estados Unidos, a principios de la década de 1960.

Estos contactos y cruces entre la música docta occidental y prácticas musicales de otras culturas pueden concretarse gracias a la aplicación de la estrategia de la "fusión", que consiste en el proceso de integración de elementos foráneos en una práctica musical dada; en el caso que nos ocupa, consideraremos la integración de elementos foráneos a la práctica de la música docta.

La palabra "fusión", asociada al contexto musical, es de data relativamente reciente. El uso regular del término "fusión" se da primeramente en el jazz de fines de la década de 1960. La figura central del trompetista de jazz Miles Davis (1926-1991) está estrechamente vinculada al empleo

de esta expresión para designar a la "combinación de las técnicas improvisatorias del jazz moderno con la instrumentación y enfoque rítmico del rock y el soul de los años 60"[1]. Desde entonces, resulta habitual asociar el término (el concepto) y la práctica (la concreción) de la fusión como situaciones propias y exclusivas del quehacer jazzístico, lo cual constituye una distorsión de la realidad.

Resulta exagerado considerar que la fusión estilística en música es privativa del jazz, pues como idea y como praxis la hallamos en otras experiencias musicales en las que el jazz no está presente, o bien no es un elemento gravitante. Ejemplos chilenos de ello son *Latinomúsicaviva* (que fusiona música tradicional latinoamericana y música docta), *Congreso* (con folclor chileno, rock y música docta), *Los Jaivas* (folclor andino y rock), y *Ensamble Serenata* (folclor latinoamericano y música docta). Estos ejemplos contribuyen a considerar que la práctica de la fusión en América Latina trasciende los límites de la definición norteamericana de fusión[2].

Como se señala previamente, en el contexto de la música docta, la fusión (entendida como la integración de recursos musicales foráneos a la tradición académica centro-europea) es una práctica habitual desde sus orígenes medievales en adelante. Pero esta práctica puede ser llevada a cabo mediante diferentes estrategias: una consiste en apropiarse de lo foráneo sin un mayor vínculo con éste, y otra sería vinculándose de un modo más cercano con el material traído al territorio de lo docto. En el primer caso, tenemos la situación del compositor académico que escucha o consume la música de otro sin involucrarse en un nivel más profundo con la práctica de esa otra música. En el segundo, se puede dar que el compositor docto se involucre de un modo activo en la *praxis* de aquella otra música, que luego reelabora en su propia composición. Este vínculo puede ser identificado mediante la figura del "diálogo", pues se traduce en una dinámica de ida y vuelta: mientras el compositor descubre los secretos ocultos de una música que no es la habitual para él, aquella música le entrega recursos, herramientas y conceptos nuevos al compositor que proviene de otro contexto musical.

Lo que se propone a continuación es revisar dos casos generados por compositores doctos chilenos en su relación con la integración del lenguaje del jazz (como una música otra), llevando luego recursos de esa música a su propia creación musical, esta vez en el ámbito de lo docto.

[1] Gridley, Mark C. "Jazz-rock", p. 610.
[2] Menanteau, Álvaro. "Hacia una redefinición del término fusión".

II. El caso de "Ventana de jazz"

El compositor e investigador musical Pablo Garrido Vargas (Valparaíso, 1905 - Santiago de Chile, 1982) se inició en la composición académica con profesores particulares, al tiempo que estudiaba piano y violín. A los 18 años debutó como conferencista, actividad que mantuvo constante por el resto de su vida[3], no así su interés por el jazz, que cultivó sólo por un lapso de 20 años.

Entre 1924 y 1944, Garrido alternó sus intereses por la música docta con la difusión del jazz en Chile. Convencido de que la música de jazz contenía un valor, tanto en lo conceptual como en lo musical, Garrido estuvo ya sea dirigiendo conjuntos, integrando agrupaciones musicales o bien escribiendo artículos y reseñas sobre esta música en diarios y revistas locales.

En 1924 estrenó la que se considera la primera gran orquesta de jazz (*big band*, según la terminología estadounidense) en la historia de la música en Chile. Su *Royal Orchestra* debutó en el Salón Víctor de Valparaíso, y fue el punto de partida de la actividad práctica en el jazz realizada por Pablo Garrido. Más adelante estuvo a cargo de la orquesta del Casino de Viña del Mar.

En este accionar profesional, como director de una gran orquesta, Garrido se introdujo en la *praxis* del jazz, explorando aspectos esenciales de la misma, por ejemplo, la adaptación de piezas musicales para ese formato, la escritura y el ensayo de arreglos musicales, el control de los *tempos* y la sonoridad general de una agrupación de las características de una *big band* de la época[4]. Posteriormente integró conjuntos menores, como tríos y cuartetos, en los cuales ejecutaba el violín.

Esta actividad vinculada con la práctica activa del jazz a lo largo de dos décadas, representa la mencionada estrategia de diálogo expuesta en la primera parte de este artículo. La interacción de Garrido con el jazz lo lleva a familiarizarse con el detalle de la ejecución de esta nueva música, recogiendo de ésta elementos estilísticos que luego emplea en sus obras originales.

El accionar de Garrido como difusor del jazz en Chile se complementa con su actividad en la crítica y el periodismo musical. Sus "Crónicas de Pablo Garrido" fueron regularmente publicadas en el diario *Las Últimas Noticias*, en las que el autor entrevista a músicos locales, destacando la formación musical de éstos, sus opiniones respecto del medio musical y sus intereses particulares en la música de jazz.

Con este perfil profesional no resulta extraño entonces encontrarse

[3] García, Fernando. "Pablo Garrido". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 523.

[4] Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*, pp. 36-37.

con piezas musicales compuestas por Garrido que integran elementos del lenguaje musical del jazz a la composición académica. Aparte de la pieza que se analiza a continuación, dentro de esta misma línea de fusión entre música docta y jazz se destacan *Black fire* y *Rapsodia chilena en tiempo de jazz* (1937). Su obra *Ventana de jazz* (*Jazz window*), compuesta en 1930 y surgida en el ambiente anteriormente descrito, posee un mérito doble en el contexto de la música docta en Chile: es la primera pieza de música académica que integra a la composición docta elementos del lenguaje jazzístico y, además, es la primera que incorpora el saxo alto en este tipo de música de cámara.

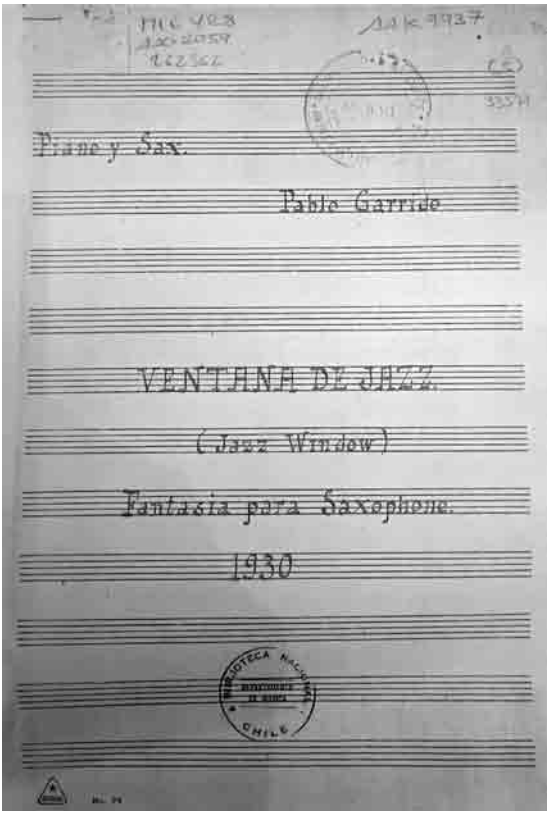


Figura 1. Portada de "Ventana de jazz".

La partitura de "Ventana de jazz" señala que se trata de una "Fantasía para Saxophone", indicando además, entre paréntesis, su título en inglés, *Jazz window* (figura 1). Estos detalles revelan el sentido modernista que

anima a Garrido, pues el título en inglés y la indicación de *saxophone* (y no saxofón) dan pistas del concepto de la modernidad que pretende transmitir esta obra.

Consideremos que, con el cambio de siglo en adelante, el paradigma de la cultura de elite decimonónica da paso a otro modelo de modernidad, alejándose de los referentes del salón europeo y abrazando el referente angloamericano. Ya desde las primeras décadas del siglo XX se viene perfilando una nueva modernidad, esta vez conectada con la cultura de masas y el modo de vida norteamericano. Y como Estados Unidos de Norteamérica no posee una "alta cultura" para mostrar al mundo, entonces exporta su cultura popular[5], representada por productos como la música afronorteamericana, con el jazz en primera instancia y luego otros estilos relacionados, como el blues urbano, el rock & roll, el rock sicodélico, la comedia musical y el cine de Hollywood[6].

En sus escritos de 1935, el mismo Garrido destaca el valor estético del jazz, más allá de su condición de música de moda para el gusto masivo. Garrido afirma que "para comprender bien el jazz se necesita una cultura amplísima", insistiendo a continuación en que "quien no sepa admirar a Bach y Stravinsky merece la horca"[7]. La combinación de estos enfoques lleva entonces a Garrido a explorar la integración del lenguaje musical del jazz con procedimientos tomados de lo mejor de la música docta del pasado (Bach) y el presente (Stravinsky); todo ello en combinación con lo que considera lo mejor de la música popular del momento, el jazz.

En su obra *Ventana de jazz*, Pablo Garrido recurre a elementos de la música docta tales como:

- Formato de música de cámara. Saxo alto solista más piano.
- Pieza breve a tres partes. Piano (dos partes: bajo/armonía) y saxo (melodía solista). Duración aproximada: 5 minutos con 30 segundos. Obra de 101 compases, dividida en seis secciones.
- Textura. Principalmente melodía acompañada, con intercalación de algunos pasajes contrapuntísticos. Piano con breves episodios como solista, en compases 1-6, 15-18, 41-45, y 82-85.
- Lenguaje tonal (expandido). Empleo de armonía tetrádica y cuartal.
- Métrica regular. Principalmente emplea 4/4, con intercalaciones de compases en 3/4, 2/4 y 5/4.
- Técnicas de desarrollo. Desarrollo motívico; variaciones de la armonía mediante el uso de disonancia directa; uso de figuraciones.

[5] Brunner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*, p. 153.

[6] Menanteau, Álvaro. *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*, p. 20.

[7] Garrido, Pablo. "Recuento integral del jazz en Chile I", p. 66.

Por su parte los elementos derivados de lenguaje jazzístico corresponden a:

- Ritmo constantemente sincopado.
- Alusión al ritmo ternario del jazz, mediante uso de tresillos y saltillos.
- Armonía moderna, derivada del impresionismo musical. Acordes tétradas en paralelo, acordes cuartales, movimiento a dos voces en cuartas paralelas.

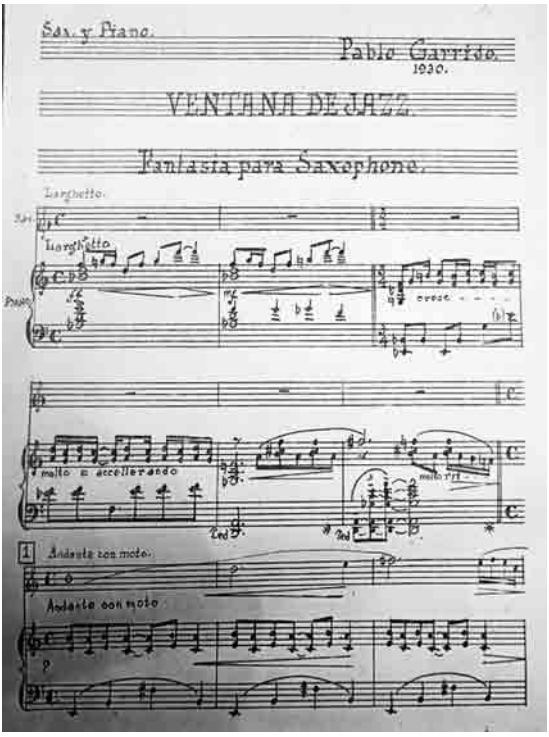


Figura 2. Primera página de la partitura de "Ventana de jazz".

III: El caso de *Divertimento cordovés*

El compositor Juan Amenábar Ruiz (1922-1999) se formó profesionalmente como ingeniero civil en la Universidad de Chile, alternando durante muchos años esta actividad profesional con la composición musical. Su formación musical se inicia tempranamente en el seno familiar y con estudios privados de armonía y técnica coral. Posteriormente estudia composición musical e instrumentación con Jorge Urrutia Blondel, en el Conservatorio Nacional de Música, dependiente de la Universidad de Chile.

Hasta principios de la década de 1980 se desempeña profesionalmente como ingeniero en la empresa ENDESA, dedicándose también desde entonces a ejercer diversos cargos administrativos (como Director del Departamento de Música, o bien como Vicedecano) y de docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En su catálogo de obras se destacan piezas instrumentales, corales y música para cine y teatro[8].

Mención aparte merece su actividad como iniciador en Chile (y América Latina) del cultivo y desarrollo de la música electrónica. Desde alrededor de 1953 Amenábar viene ideando la posibilidad de crear música de arte en formato electrónico, es decir, basada en sonidos grabados, organizados y procesados electrónicamente, para luego fijarlos en una cinta magnetofónica como soporte físico. Cabe destacar que este tipo de composición se inicia en Francia, hacia 1948, basándose en el uso de sonidos naturales procesados electrónicamente; a este modo de composición se le denominó "música concreta". A principios de la década de 1950 algunos compositores alemanes acuñaron la denominación de "música electrónica", al basar la composición ya no en sonidos naturales, sino en sonidos creados artificialmente en un estudio de grabación. Posteriormente se deriva en una mezcla de procedimientos (tanto "concretos" como "electrónicos") y se habla de "música electroacústica" para identificar aquella que se sirve tanto de sonidos naturales como creados artificialmente en el estudio[9].

En el caso de Amenábar, el suceso que impulsa su trabajo en este ámbito es la visita, en 1954, de los compositores europeos Pierre Boulez y Werner Meyer Eppler, quienes explican en Chile los principios de la música electrónica a un grupo de jóvenes interesados en estos temas. Entre éstos se hallan los jóvenes ingenieros Juan Amenábar y José Vicente Asuar (n. 1933), quienes se transforman en los pioneros locales de la composición con recursos electrónicos, secundados por otros creadores como León Schidlowsky, Gustavo Becerra o Eduardo Maturana.

Tres obras fundamentales de este periodo se constituyen en hitos para la historia de la música electrónica en Chile y América Latina. Tales obras son *Los peces* (de Juan Amenábar), *Nacimiento* (de León Schidlowsky) y *Variaciones espectrales* (de José Vicente Asuar). Según una investigación del compositor Federico Schumacher, Amenábar habría iniciado la composición de la pieza *Los peces* en 1953, pero la versión definitiva no ve la luz sino hasta 1957, cuando es grabada en sesiones nocturnas de trabajo en el estudio de Radio Chilena, emisora en la cual Amenábar trabajaba. Se trata de una obra adscrita a la técnica de la música concreta francesa, al estar basada en el procesamiento de sonidos de un piano.

[8] Merino, Luis. "In memoriam. Juan Amenábar Ruiz (1922-1999)", p. 117.
[9] Grout, Donald Jay. *Historia de la música occidental*, 2, 787.

Más certero es el origen de *Nacimiento*, pues se trata de una pieza comisionada en 1956 para ser presentada en una obra teatral. Se trata también de una obra basada en sonidos naturales, grabados y deformados para dar cuenta de una narración de tipo descriptivo. Por su parte, *Variaciones espectrales* fue compuesta por Asuar en 1959, a partir de sonidos creados electrónicamente por medio de osciladores y moduladores. El material básico de esta pieza son ondas sinusoidales, y por ello es considerada como la primera obra de música electrónica (no de música concreta) compuesta en Chile.

Por un periodo de casi 20 años, Juan Amenábar alternó la composición de obras de música de cámara y coral con la creación de música electroacústica, siempre privilegiando el empleo de sonidos naturales en su creación. De ahí que es posible hacer la distinción con el trabajo de Asuar, quien habitualmente recurre a sonidos creados electrónicamente. Algunas de las piezas más importantes de Amenábar, en el ámbito de la música electroacústica, son *Klesis* (1968), *Divertimento cordovés* (1971), *Amacatá* (1972) y *Ludus vocalis* (1973). A fines de la década de 1970, Amenábar deja de crear música electrónica. Luego de más de 20 años compone su última obra electroacústica, *En el umbral* (1998), para voz y sonidos electrónicos, basada en textos del escritor chileno Miguel Arteche, obra estrenada póstumamente[10].

La obra *Divertimento cordovés* se origina en una actuación del baterista José Luis Córdova (n.1924) en el Club de Jazz de Santiago. En 1971, el Club de Jazz se ubica en la calle California, comuna de Providencia, en Santiago de Chile. Allí los días sábado se realizan las habituales *jam session*, reuniones informales de músicos de jazz que se juntan a tocar sólo por el placer de hacer música juntos. En una de esas reuniones informales, Córdova presenta un solo de batería, con algunos de los tambores afinados según alturas más o menos definidas, de modo que se percibe un motivo de tres notas afinadas[11], sobre las cuales Córdova improvisa. El solo se inicia con baquetas del tipo macetas, para luego emplear plumillas y manos, y finalmente volver a usar las macetas de fieltro.

Córdova relata que Juan Amenábar se hallaba presente en el Club de Jazz en aquella ocasión, como parte del público. Más tarde, el compositor se acercó a Córdova, le felicitó por su solo, destacando la estructura formal de lo expuesto y, a continuación, se ofreció para grabarlo y luego componer una pieza sobre ese material improvisado.

Amenábar grabó la parte de batería en su casa, mientras que el resto del ensamble instrumental (vientos y piano) fue grabado en los estudios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este ensamble está

[10] Cori, Rolando. "Remembranzas de Juan Amenábar", p. 65.

[11] Que corresponden aproximadamente a un giro descendente con las notas la-fa#-do#.

constituido por flauta, clarinete, saxo alto, trompeta, trombón y piano, más la batería, que actúa como solista. A su vez, la batería se halla dividida en seis partes, según la respectiva tesitura: platillo suspendido, charleston, caja, tom-tom alto, tom-tom barítono y bombo. En la parte inferior de la partitura original se consigna la cinta magnetofónica, tal como se aprecia en la primera página de dicha partitura (figura 3)[12].

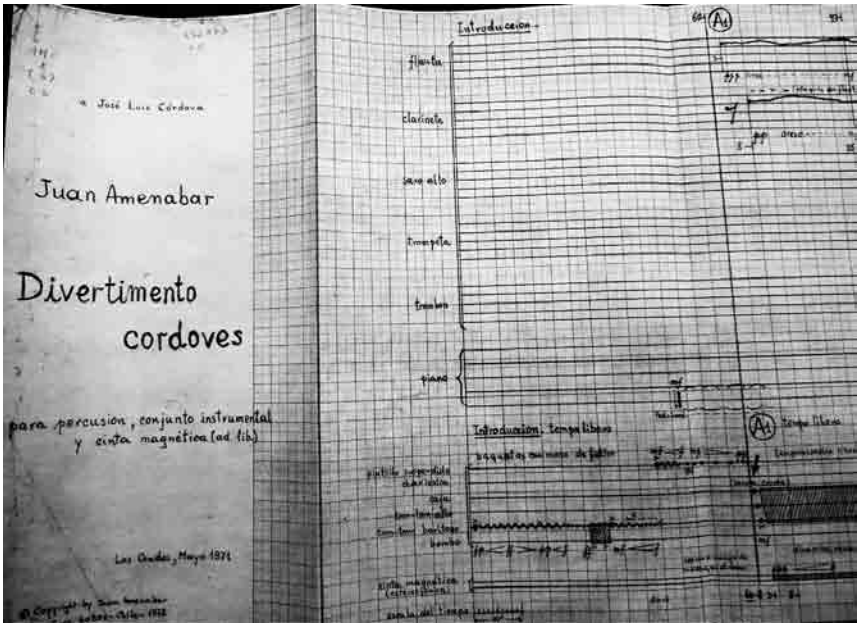


Figura 3. Portada y primera página de la partitura de *Divertimento cordovés*, que incluye la Introducción y el inicio de la sección A.

La obra dura 15 minutos con 9 segundos y consta de una Introducción y cuatro secciones, más una Coda. El carácter solista asignado a la batería queda de manifiesto al comprobar que cada una de las secciones –A, B, C y D– están definidas por el modo de ejecución de la batería. Así es como la Introducción y sección A (00:50) se inician con la ejecución de la batería con macetas con mazo de fieltro, la sección B (04:05) emplea plumillas, y en C (08:20) el baterista toca directamente con las manos. La sección D (09:42) elabora lo que el compositor denomina "ritmo popular", que Córdova ejecuta con un aire caribeño, con baquetas de madera, para luego dar paso a la Coda (14:01), en la cual se retoma el motivo de la sección A, ejecutado nuevamente con macetas.

[12] Nótese que la obra está dedicada "A José Luis Córdova".

Por su parte, la cinta pregrabada elabora material obtenido a partir de la filtración de frecuencias de ruido blanco, constituyendo así un contraste con el resto de la instrumentación usada en la obra. Para los instrumentos convencionales, el compositor consigna sendas secciones de Indicaciones y Signos (figura 4), en las cuales se exponen y explican diversos modos de ejecución que deben respetar los intérpretes. Algunas de las indicaciones son muy precisas (como las relativas a dinámica, modos de ataque o registro), mientras que otras son más aleatorias y quedan a criterio del ejecutante, aunque habitualmente dentro de un margen bastante acotado de posibilidades.

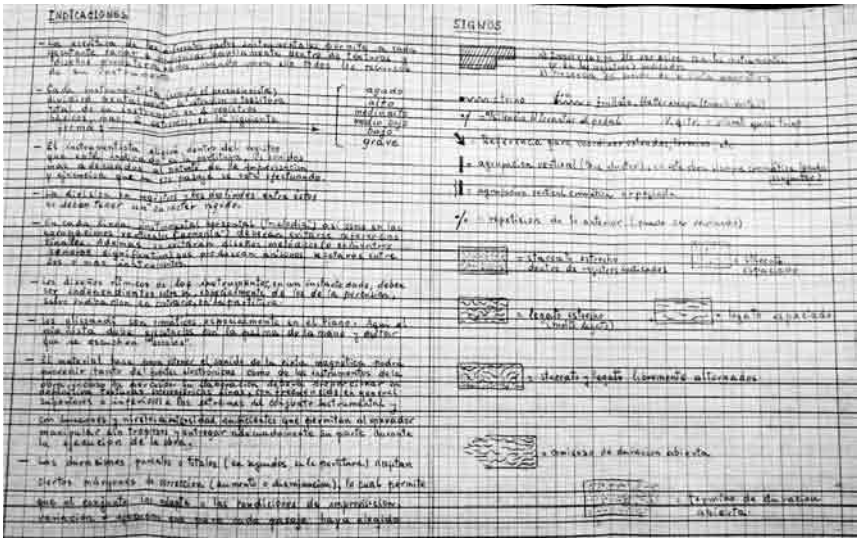


Figura 4. Secciones de Indicaciones y Signos, incluidas por Juan Amenábar al final de la partitura de *Divertimento cordovés*.

Una de las indicaciones más importantes dadas por Amenábar se relaciona con la evitación de cualquier referencia tonal por parte de los ejecutantes. Este dato es relevante en dos sentidos. Primero, porque el espíritu general de la obra es experimental, en busca de texturas y combinaciones de timbre novedosas en un contexto atonal. Y, en segundo lugar, porque los ejecutantes que participan en el único registro grabado[13] que existe de esta obra son connotados jazzistas de la escena local. En efecto, aparte de

[13] *Divertimento cordovés* fue editado originalmente en 1973, en el disco LP Philips 6599 474, *Concierto de cámara. Música de Letelier-Amenábar-Ramírez*. En 1982, esta misma grabación fue publicada en formato casete en una edición realizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (FA-C-CC2).

la presencia de José Luis Córdova en batería, este registro cuenta con la participación de Óscar Moya en flauta, Patricio Ramírez en saxo alto, Peter Kennedy en trombón, Rafael Parada en clarinete, Alex Aparicio en trompeta y Ronnie Knoller en piano. Entonces, es interesante hacer notar que entre las indicaciones del autor a los músicos se explicita que estos últimos deben evitar tocar como habitualmente lo hacen, es decir, dentro del lenguaje tonal característico del jazz que todos ellos habitualmente practican en el Club de Jazz de Santiago de la época.

Sólo en el caso de la parte de batería nos encontramos con un material ajeno al control del compositor, en el sentido de que la parte de batería corresponde a un solo de Córdova, sobre el cual Amenábar agrega materiales de su invención, como la cinta pregrabada y las indicaciones al resto del ensamble. Es así como el "ritmo popular" de aire caribeño, presente en la sección D, es fruto de la inventiva de Córdova[14], elemento foráneo que Amenábar acepta para integrar a su composición.

IV. Comparación entre ambos casos y conclusiones

Al comparar ambos casos analizados hallamos importantes semejanzas y diferencias. Entre las diferencias destacan:

- Ambas obras están separadas por un lapso de tiempo de 41 años.
- Garrido y Amenábar corresponden a generaciones diferentes, con 17 años de diferencia entre ambos.
- Los autores desarrollan su música de arte en contexto de vanguardias bastante diferentes. Mientras la novedoso para Garrido es la irrupción del jazz como lenguaje musical con valor estético, para Amenábar la novedad radica en el empleo de recursos electrónicos en la composición académica.
- El lenguaje general de *Ventana de jazz* es tonal expandido, mientras que en *Divertimento cordovés* es atonal.

Entre las semejanzas en ambas obras se pueden destacar:

- Ambas composiciones corresponden a la tradición de la música de arte, producto de un afán exploratorio, con un sentido estético que privilegia la búsqueda de la complejidad y que es parte de la tradición escrita.
- Ambas obras aplican una estrategia común, recurriendo a elementos tomados del lenguaje del jazz. En Garrido la referencia jazzística es

[14] Cabe destacar que, en su carrera profesional como músico popular, José Luis Córdova integró entre 1954 y 1960 la *Orquesta Huambaly*, agrupación especializada en tocar repertorio bailable latinoamericano como mambo, cha cha chá, rumba y bolero.

explícita, al recurrir a ritmos, armonías y formato instrumental característicos del jazz. En Amenábar la referencia al jazz está implícita y es menos evidente, pues si bien emplea un formato instrumental recurrente en el jazz y con intérpretes familiarizados con este lenguaje musical, el autor indica de manera explícita que los ejecutantes deben evitar recurrir a elementos propios del jazz y la tonalidad.

- Ambos compositores abordan la composición inspirados en experiencias directas con el jazz. Mientras en Garrido la vivencia del jazz es directa, al involucrarse en la práctica activa del jazz de su época, en Amenábar la vivencia se basa en su experiencia como auditor asistente al Club de Jazz y en su estrategia de apropiación de la ejecución de un jazzista, que es utilizada como material básico en su propia composición electroacústica.

Sobre la base de lo anterior, podemos concluir que las piezas de Garrido y Amenábar son representativas de dos instantes diferentes dentro de un mismo proceso: la búsqueda de un lenguaje musical original, a partir de la conexión con la modernidad del momento. La modernidad de 1930 inspira a Garrido a involucrarse activamente en la *praxis* del jazz, para develar sus secretos y luego aplicar algunas de sus características en un contexto de música de arte. En cambio la modernidad de Amenábar, de 1971, es un eco de la vanguardia electroacústica de 18 años antes, dominada por el uso de nuevas tecnologías en la composición académica. Si bien Amenábar no se involucra activamente en la práctica del jazz, recurre a músicos que dominan ese lenguaje para terminar de darle forma a su composición.

De este modo, la fusión de lenguajes y recursos musicales es común en ambas obras, pero el nivel de diálogo es muy diferente. Garrido logra estructurar una experiencia rica en la interacción entre el jazz y la música docta, en la que Garrido, como músico docto, se nutre en la vivencia práctica de la ejecución musical del jazz y luego se expresa a través de la composición académica y la partitura como ejercicio de notación prescriptiva. En Amenábar, en cambio, hay menos diálogo con el lenguaje jazzístico, pues su vínculo con el jazz parte en el nivel de usuario, primeramente como espectador y, luego, a partir del uso de la grabación de una ejecución jazzística; esto último, dentro de la lógica de apropiación del entorno, característica de la música concreta. Así es como Amenábar, gracias a la tecnología, logra insertar en su composición elementos sutiles del lenguaje jazzístico, al incluir un registro grabado que se origina en la creatividad particular de un músico de jazz, como lo es el baterista José Luis Córdova.

De este modo, el análisis y la comparación entre estas dos obras y las circunstancias que rodean a ambos compositores nos dan luces al momento de evaluar los criterios de fusión y diálogo entre la música docta y otras expresiones musicales.

Más allá de la diferencia o semejanza entre las naturalezas originales de las músicas que se cruzan a partir de la combinación de diversos recursos estilísticos, resulta conveniente hacer el ejercicio de explorar los distintos niveles de integración de tales recursos, desde la fusión más evidente de elementos musicales hasta la relación más sutil, representada por el diálogo de musicalidades.

Bibiografía

Brunner, José Joaquín (2002). *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

Cori, Rolando (2008). "Remembranzas de Juan Amenábar". *Revista Musical Chilena*, vol. LXII, nº 209, pp. 61-65.

García, Fernando (1999). "Pablo Garrido". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE, INAEM, pp. 523-525.

Garrido, Pablo (1935). "Recuento integral del jazz en Chile I". *Para Todos*, vol. 1, nº 29, 10 de junio de 1935.

Gridley, Mark C. (1988). "Jazz-rock". *New Grove of Jazz*, vol. I, p. 610.

Grout, Donald Jay (1988). *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial.

Menanteau, Álvaro (2003). "Hacia una redefinición del término fusión". Disponible en http://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/ (acceso 3.7.2013).

Menanteau, Álvaro (2006). *Historia del jazz en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

Menanteau, Álvaro (2009). *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII.

Merino, Luis (1999). "In memoriam. Juan Amenábar Ruiz (1922-1999)". *Revista Musical Chilena*, vol. LIII, nº 191, p. 117.

Schumacher, Federico (2007). "50 años de música electroacústica en Chile". *Revista Musical Chilena* vol. LXI, nº 208, pp. 66-81.

CONCEPCIÓN EN SU MÚSICA. MUSICOLOGÍA HISTÓRICA PARA UNA REFLEXIÓN EXCÉNTRICA

Nicolás Masquiarán
Universidad de Concepción

Resumen

Desde una musicología histórica, el presente trabajo indaga en las dinámicas internas y externas que configuran la vida musical en Concepción, Chile, abordadas a través de diversos casos ocurridos en la ciudad entre 1930 y 1960 en el ámbito de la música institucionalizada, proponiendo una mirada desde dentro, que admite considerar en sus singularidades la constitución de un circuito excéntrico.
Concepción, reconocida en algún momento como capital cultural de Chile, genera una relación singular entre producción cultural y comunidad, disponiendo de la actividad artístico-musical como mecanismo significativo de reafirmación identitaria. Desde ella se definen expectativas y proyectos que construyen el imaginario social e influyen en los sistemas relacionales intrínsecos (ciudad-ciudad) y extrínsecos (ciudad-capital), incidiendo en la disposición y toma de decisiones de una facción influyente de sus ciudadanos, de modo tal que los efectos pueden observarse hasta la actualidad y revelan las paradojas y contradicciones internas que modelan este espacio sociocultural.

Palabras clave: Concepción, ciudad cultural, identidad, imaginario, historiografía musical.

Abstract

From an historical musicology, this paper explores the internal and external dynamics that shapes the musical life in a provincial town approached through diverse cases that occurred in the city of Concepción, Chile, between the decades of 1930 and 1960 in the field of institutionalized music, proposing an insider view which admits to consider in its singularities the establishment of an eccentric circuit.
Concepción at one time recognized as the Capital of Culture in Chile, generates a unique relationship between cultural production and community, featuring the artistic and musical activity as a significant mechanism of identity reaffirmation. From there are defined expec-

tations and projects that build the social imaginary and influence the relational systems intrinsical (city-city) and extrinsical (city-National Capital), impacting then in its disposition and the decisionmaking of an influential faction of its citizens, such a way that the effects can be seen to this day and are indicative of the paradoxes and contradictions that shape the socio-cultural space.

Keywords: Concepción, cultural city, identity, imaginary, musical historiography.

Introducción

El ejercicio de desarrollar una musicografía desde provincia conduce tarde o temprano hacia un escollo ineludible: la historia de la música en Chile se ha escrito, salvo contadas excepciones, desde y para la capital, centrada en el eje Santiago-Valparaíso. Adolece del mismo espíritu centralista y centralizante que nos ha ido construyendo desde la Colonia, y que ha determinado aspectos profundos de nuestra identidad como país. En consecuencia, los escasos intentos de abordar casos extracapitalinos se limitan a visibilizar aquellas iniciativas que logran enlazar (débilmente) con una historia oficial y refrendarla, sin considerar que cada espacio sociocultural tiene una vida propia, con ritmos y dinámicas singulares. Es desde ahí que se puede escribir la historia ex-céntrica, es decir, fuera del centro.

Esa escueta presencia de la provincia en la historiografía oficial debiera bastar para provocar una reflexión. Para llegar hasta ahí debió existir un itinerario. Debió existir, además, una relación más compleja con el circuito central. Pero no hay indicios ni de uno ni de otro. Tanto "Los orígenes del arte musical en Chile" (Pereira Salas, 1941) como la "Historia de la Música en Chile" (Claro y Urrutia, 1973), los grandes referentes de la historiografía general de la música chilena, son una muestra de ello. "La creación musical en Chile, 1900-1951" (Salas Viu, 2001), por su parte, reivindica únicamente a aquellos músicos que circulaban en Santiago. A modo de ejemplo, en la historia de Claro y Urrutia, más amplia cronológicamente y que considera como referente a Pereira Salas, encontramos las ineludibles anotaciones sobre músicas de pueblos originarios –construidas desde un etnocentrismo muy propio de la época– y referencias sobre la Colonia que solo hablan de los acontecimientos de la provincia, situándolos en el marco de una generalidad[1] o como sucesos cuya relación con la que se ha propuesto como línea central de desarrollo narrativo nunca queda suficientemente clara.

Más allá de plantear una crítica acabada, desde la excentricidad, de los documentos tradicionales que conforman el *corpus* nacional, algo que bien puede desarrollarse en otra instancia, quisiera enfocar mi trabajo en

[1] "El 11 de mayo de 1550, cuando se inauguró la primera iglesia de Concepción, la misa solemne fue cantada por un coro de oficiales y soldados. Mayor brillo y solemnidad alcanzaron estas ceremonias en Nueva Imperial, donde el mercedario Fray Antonio de Sarmiento y Rendón fue el primero que celebró los oficios divinos tanto en canto llano, como en el llamado 'canto de órgano', o polifonía vocal". Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. *Historia de la Música en Chile*, p. 37.

El fragmento propuesto a modo de ejemplo documenta dos acontecimientos aislados, sin embargo, es utilizado por los autores para demostrar una condición general de la época: "desde los primeros años de la conquista de Chile, los oficios litúrgicos contaban con un acompañamiento musical adecuado, aunque seguramente no habrá sido un modelo de perfección". *Ibid.*

mostrar algunos resultados que, aunque parciales, den cuenta del punto hacia el cual me ha movido la necesaria reflexión que acompaña investigar una historia local de la música. En ese sentido, declaro desde ya que lo aquí expuesto se limita a constatar un punto de inflexión en un recorrido que apenas se inició hace unos pocos años, y que todavía ofrece muchos rincones en los cuales hurgar, y unas cuantas planicies que pueden alterar leve o radicalmente lo que hasta ahora se ha develado.

Por cierto, este lugar alejado del centro del que no he hecho referencia hasta ahora es la ciudad de Concepción. Me atrevo a suponer que el nombre, por sí mismo, genera resonancias en más de algún lector, a propósito de su relación con la cultura a través de la universidad. Pues bien, no resulta difícil inferir que en una ciudad con un aura cultural la música alcanzase en algún momento una significativa relevancia. En efecto, así fue. Sin embargo, ¿cuántos de los que asocian a la ciudad de Concepción con la cultura podrían señalar algunos hitos musicales relevantes que confirmen este vínculo? Probablemente muy pocos y de manera muy vaga, sin ser capaces de estimar su impacto o trascendencia o de disociar el quehacer cultural de la universidad. Podríamos inferir que esto se debe a la ausencia de la provincia en los escritos oficiales o bien a que estamos ante un relato mitificado. Creo que ambas situaciones son ciertas. Ante la presencia de un vacío, no es raro que nuestros relatos obedezcan más a las expectativas que a la realidad, aun cuando se aferren a los aspectos más visibles de ésta.

Lo que presentaré a continuación recorre cuatro facetas de Concepción como centro de actividad cultural y musical: la ciudad cultural, los coros, la orquesta y la vanguardia, todos ellos unificados en su relación con la institucionalidad musical local, en un afán de revelar cómo, ante esta condición de excentricidad, emergen ciertas paradojas en el relato histórico, tanto en su versión local como en aquella que, desde el centralismo, construye su imagen de la provincia.

Ciudad cultural

La idea de Concepción como una ciudad cultural se encuentra arraigada en el imaginario local y nacional. En su faceta más obvia, se trata de una proyección de su condición universitaria. Sin embargo, suficientes indicios permiten afirmar que su existencia como discurso precede por décadas a la fundación de la Universidad de Concepción. Eso sí adquiere mayor notoriedad cuando se activa el proyecto que conduce a ella.

La idea de una capital cultural aparece realmente hacia las últimas décadas del siglo XIX, asociada a un anhelo de autonomía local. La expectativa de contar con una institución formadora de profesionales para la zona sur –en principio como una extensión del Liceo de Hombres–, no es sino una

matizada proyección para las frustradas intenciones políticas que la burguesía comerciante local abrigaba durante las primeras décadas de la República y que pudieron haber convertido a Concepción en capital de la nación, o cuando menos de un Estado federado. Tales aspiraciones fueron sofocadas por la vía bélica durante la revolución de 1851 y debidamente controladas a través de condiciones legales que limitaron el crecimiento de cualquier posible polo de desarrollo alternativo en el territorio nacional, asegurándose así la concentración del poder, de acuerdo con el modelo unitario portaliano.

En el ámbito que nos interesa, la Universidad de Chile acaparaba la gestión y fiscalización de todos los efectos educativos del país, a modo de superintendencia, replicándose en ella el modelo centralizado del Estado. Pero cuando la urgencia de profesionales en la zona sur y la sobrepoblación de las dos únicas universidades chilenas[2] llevaron a un punto crítico la situación de la educación superior, fue natural que la idea de contar con alternativas en provincia tomara fuerza.

Más allá de su pasado histórico, el circuito económico que se había configurado en la zona pencopolitana, con toda la diversidad de actividades y rubros que involucraba, determinaba un área geopolítica de influencia[3] que justificaba de sobra la necesidad de profesionales y, en atención a la deficitaria situación de las universidades santiaguinas, la formación de una institución local. La oposición ejercida desde las esferas de poder, en particular del parlamento, puso en duda la prioridad de Concepción como sede de esta nueva casa de estudios. No era, sin embargo, un cuestionamiento hacia una necesidad bien reconocida, sino más bien resistencia a atomizar el poder concentrado en la capital. Ante esa situación y con el fin de asegurar el éxito del proyecto, los artífices de la campaña universitaria articularon un fuerte mecanismo de ideologización, cristalizando las nociones preexistentes que atribuían a la ciudad una naturaleza ilustrada, para convertirla en una comunidad cuya condición cultural constituía un rasgo esencial, pilar de su identidad y hermanada con un rasgo asimilado como propio desde el proceso de independencia: ser una comunidad con un marcado espíritu democrático, liberal y progresista[4].

En el imaginario de sus habitantes, Concepción se transformó en la "Atenas de Chile". Y dado que no había podido ser la capital política, se

[2] La Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[3] Si bien la zona pencopolitana, que supone el impacto más inmediato de la universidad, se extiende entre la bahía de Talcahuano y el golfo de Arauco, encontramos que su influencia se extendió desde el Maule hacia el sur, encontrando adhesión en una gran cantidad de ciudades y pueblos que, en lo más austral, alcanzó hasta Chiloé. Ver Da Costa, Miguel. *Crónica fundacional de la Universidad de Concepción.*

[4] El detalle sobre este proceso puede leerse en los primeros capítulos de Masquiarán, Nicolás. *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963.*

convertía ahora en la capital de la cultura, un lugar en que la universidad, antes que respuesta a las urgencias del medio, se consideraba un corolario a las inquietudes de sus hijos y, consecuentemente, se instituía como motor y eje de la vida local.

El proyecto universitario trazado por el primer rector, don Enrique Molina Garmendia, refleja los principios que desarrolló a lo largo de toda su reflexión filosófica, y aparece muy coherente con el supuesto espíritu liberal y democrático penquista. Por otro lado, contempló desde siempre su expansión hacia los territorios que suponían –y hasta hoy suponen– la materialización más plena de lo que entendemos por cultura: la producción artística e intelectual. Las demandas formativas más inmediatas, empero, relegaron por mucho tiempo tales actividades al plano extensional, pese a la intención expresa de que disciplinas como la plástica, la música, el teatro, la literatura y la filosofía fueran incorporadas como opciones de profesionalización. Casi todas ellas lo hicieron, aunque con posterioridad a la muerte de Enrique Molina[5]. En el intertanto, la gravitación de la universidad la convirtió en el mecanismo validador para cualquier iniciativa de esta índole que se realizara en la zona, de modo tal que, aun cuando estas contaran *a priori* con una acogida favorable, se legitimaban a través del padrinazgo universitario.

Los Coros Polifónicos y la Corporación Sinfónica

Para los sectores influyentes de la sociedad local, una ciudad que se preciaba de su condición de capital cultural debía contar con las instancias que permitieran la proyección de ese ideal, ya fuera hacia la propia comunidad como hacia el exterior. La máxima expresión musical de tal anhelo debía ser la materialización de una orquesta sinfónica estable, que satisficiera la demanda social de conciertos públicos. Los intentos más categóricos de conseguir ese fin comenzaron con la fundación de la Sociedad Musical de Concepción, en 1934, al poco tiempo fue rebautizada como Corporación Sinfónica, nombre que mantiene hasta la actualidad. Sin embargo, debieron pasar casi dos décadas antes de que se conformase un plantel suficientemente estable. Las pretensiones de una orquesta, si bien permanecieron latentes durante todo ese tiempo, fueron reducidas por la avasalladora personalidad de Arturo Medina y la fuerte influencia que ejerció a través de sus Coros Polifónicos, cuya fama se extendió internacionalmente en poco más de una década.

[5] Enrique Molina (1871-1964) fue nombrado rector vitalicio, sin embargo debió dejar el cargo en 1956, debido a una enfermedad inhabilitante. Lo sucedió David Stitchkin Branover (1912-1997), quien dio el impulso definitivo a las humanidades y las artes dentro de la universidad.

Los Coros[6] nacieron en el seno de la propia Corporación Sinfónica, como una estrategia para dar cabida a aquellos miembros interesados que deseaban integrarse a la práctica musical, pero no dominaban instrumento alguno. Asimismo, para servir de apoyo a la orquesta, permitiendo la expansión de su repertorio. Debutaron con un único número durante el segundo concierto de la orquesta, el 19 de agosto 1934[7]. Desde entonces y con el pasar de los años, se observa un aumento sistemático en los avisos de prensa que publicitan los conciertos corales, al mismo tiempo que disminuyen los que se refieren a la orquesta. Ésta se diluye sin conflicto alguno, desapareciendo en algún punto indeterminado de la segunda mitad de la década. Es muy probable que las ventajas logísticas del coro hayan facilitado su expansiva presencia en los escenarios, en desmedro de la orquesta, e influido en la popularidad que adquirieron durante ese periodo. Pero sin duda fue la gestión de Arturo Medina el motor que condujo a su reconocimiento en circuitos mucho más amplios.

Un breve paréntesis. El proceso de recambio institucional liderado por Domingo Santa Cruz y desarrollado en Santiago a partir de la intervención de la Sociedad Bach (1924), alcanzó su máxima expresión con la fundación del Instituto de Extensión Musical (IEM, 1940). Su creación implicó un reconocimiento de la cultura musical como parte integral del proyecto país, materializado en la creación de una entidad gestora, amparada por el Estado y encargada de "proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como ser Conciertos Sinfónicos, Operas o Ballets en todo el territorio de la República"[8]. Esto se tradujo en la creación de agrupaciones "nacionales" afines (Orquesta Sinfónica Nacional, Ballet Nacional, entre otros) y un proyecto de extensión, consistente en la organización de giras de divulgación que llevaran estos espectáculos a los teatros y escuelas de provincia. Más allá de su eficacia, el IEM aparece como una entidad bastante hermética. Como organismo estatal, devino mecanismo legitimador de la actividad musical en el país, al menos en lo referente al mundo académico; como medio de preservar el poder que se le había conferido, se mostró muy renuente a patrocinar cualquier iniciativa ajena a aquellas que se originasen en su propio seno.

No obstante, las ambiciones de Arturo Medina en relación con sus Coros motivaron una estrategia que trascendió la búsqueda de apadrinamiento universitario y aspiró, una vez conseguido al reconocimiento local, a lograr lo propio en el ámbito nacional a través del IEM. Y tuvo éxito.

[6] En principio y según la usanza de época, se trataba de un cuerpo femenino y uno masculino que podían funcionar tanto de forma autónoma como en conjunto. De ahí el plural.

[7] S/A. 1934.

[8] Ley 6.696, 11 de octubre de 1940.

Las crónicas señalan que el triunfo "nacional" de los Coros de la Sinfónica de Concepción se produjo el 19 de septiembre de 1940, con un éxito apabullante. "Para dar una idea del entusiasmo del público, baste saber que hicieron repetir la Canción Nacional, hecho que nunca ocurre; pero la concertación a siete voces como la ha arreglado el señor Medina, es algo que atrae y obliga al bis"[9]. Hubo efusivas notas en los medios de prensa y se habló de ellos como posibles embajadores culturales de Chile en el extranjero. Al año siguiente, el propio Claudio Arrau señaló a *El Mercurio* que "no solo son los primeros de nuestro país y de Sudamérica, sino que se pueden contar entre los mejores que existen en el mundo"[10]. Cinco años más tarde (1946), una auspiciosa gira rioplatense cosechó aplausos en el Teatro Solís de Montevideo y el Colón de Buenos Aires, coronando el historial de ascenso y fama del conjunto.

Más allá de las crónicas oficiales, hay elementos que no se explican si no es asumiendo la existencia de mecanismos subterráneos que contribuyeron a la escalada de los coros. Medina había accedido a la presidencia de la Corporación Sinfónica en 1936 y, aunque no pasa de ser una especulación, es probable que, desde esa posición, haya influido para dar mayor relevancia y notoriedad a la agrupación que él mismo dirigía, interfiriendo así con el desarrollo de la orquesta. Por otro lado, el debut de los Coros Polifónicos en Santiago implica que existieron conversaciones previas entre Medina y Santa Cruz, situación que no alcanza a constatarse en las actas del IEM, que inició sus funciones dos semanas después del recital ya citado. Sin embargo y aunque no he logrado dar con los primeros contactos, existen antecedentes de un intercambio más o menos fluido entre ambos personajes. Santa Cruz favoreció el contacto de los Coros con la alta sociedad santiaguina y su consecuente valoración en la capital[11]; Medina, por su parte, insistió en que la Corporación Sinfónica fuese considerada como una representante oficial del IEM en Concepción[12]. Dicho de otra forma, Medina contaba con que la calidad y renombre de sus coros redituara en una inserción en espacios de poder de mayor peso que los accesibles mediante la Universidad de Concepción, poniendo a la Corporación

[9] S/A. 1940.

[10] S/A. 1941.

[11] Archivo Domingo Santa Cruz Wilson. Caja 6, carpeta 45. Carta a Arturo Medina, 26 de octubre de 1940. Se trata de la copia mimeografiada de una carta remitida a Arturo Medina, en la que se constata el apoyo para insertar a los coros en el medio capitalino, a propósito de una velada en homenaje a José Miguel Carrera.

[12] "El presidente lee una carta de la Sinfónica de Concepción en la que esta sociedad pide ser nombrada representante del Instituto en la ciudad en referencia y ofrece su colaboración en todos los sentidos para la obra del IEM. Asimismo, pide que se le tenga presente para el momento en que se acuerden subvenciones a las sociedades musicales existentes en Chile". Actas IEM. 1940-41. Acta Nº 16 (24 de diciembre), folio Nº 64.

Sinfónica en posición de competir por el predominio local sobre la cultura musical.

Si bien las tentativas de Medina encontraron resistencia en la institución estatal, las circunstancias acabaron por favorecerlo. El fracaso en la creación de una Escuela de Coros y Canto Lírico que complementara las actividad existente (1943) generaron un vacío que fue parcialmente ocupado por los Coros Polifónicos de Concepción. Respaldados por su prestigio nacional, pasaron oficialmente a formar parte de las temporadas del IEM, tanto en Santiago como en sus giras al sur del país. A partir de ahí no es difícil entender cómo se generaron los contactos y apoyos que permitieron la antes citada gira rioplatense y el inicio de su época más gloriosa.

El punto cúlmine en la escalada política asociada a los Coros Polifónicos llegó cuando, en 1950, se consiguió un beneficio semejante al que permitía el financiamiento del IEM en Santiago. Ese año y en el marco del IV Centenario de Concepción, se aprueba una ley que otorga a los Coros Polifónicos de la Corporación Sinfónica un subsidio deducible del 10% del impuesto al espectáculo en la provincia, además de condicionar al municipio a invertir parte del empréstito asignado ese año en razón de su celebración en la "construcción de un edificio y mantenimiento de la Sinfónica de Concepción"[13]. Esta situación, móvil de varias polémicas, habla del grado de influencia acumulado por Medina y que finalmente le permitió a su agrupación un reconocimiento estatal, manteniendo, sin embargo, su autonomía en relación al IEM y la Universidad de Concepción.

La pretensión original había sido instituir y legitimar a Concepción como la capital cultural de Chile. Una vez integrada la idea al imaginario, a la sociedad local no le bastó con la mera existencia de la universidad. Emergió la necesidad de ver cristalizada la idea a través de situaciones concretas que propendieran a consolidar un mundo artístico-cultural activo, en el que se confirmaran los principios, valores e identidad asimilados como propios, y suficientemente potentes como para proyectarlos más allá de sus límites urbanos. Los Coros Polifónicos lograron perfilarse como agente validador, figura visible de este complejo cultural que sellaba el circuito en lo referente a la práctica musical. No obstante, su estrategia de posicionamiento ante el IEM, el organismo legitimador nacional, implicó un distanciamiento relativo de la Universidad de Concepción, que le permitió un máximo de autonomía para, llegado el momento, desplazar su liderazgo mediante la instrumentalización política del valor artístico.

Toda esta situación arrastra un enjuiciamiento del fundamento ético de la institución y su director, que comienzan a acumular enemigos. Su

[13] Ley 9.574, 22 de marzo de 1950.

ventajoso acopio de poder se entiende como contrario a los ideales de la ciudad ilustrada, que se divide entre las razones prácticas e ideológicas, entre el valor de un producto de exportación y la obstrucción de otras actividades en su beneficio. Se corrobora así el peso de su constructo identitario.

> "Lo acontecido con la Sinfónica, a contar desde el año 1950, se tradujo en negación para su actividad, y de tal manera se han obstaculizado sus funciones que en la actualidad todos aquellos que formaron parte de un gran círculo protector hacia el presidente y director Arturo Medina, se han alejado, o han sido alejados por éste en demostraciones increíbles de vanidoso y fatal egocentrismo"[14].

El mismo autor acusa más adelante a Medina de "pretender alejar de Concepción toda otra actividad artística, de tal forma que se sufre un periodo desolador en este campo"[15].

Valga señalar que toda esta situación no significó un quiebre entre las instituciones ni mucho menos. La relación entre Corporación Sinfónica y la Universidad de Concepción continuó tan cordial como siempre. Las tensiones y fracturas fueron asunto de la comunidad, y dejaron una marca profunda, al punto que hoy persisten divisiones en el relato local.

Orquesta y profesionalización

Si bien los coros consiguieron apuntalar una vida musical local y proyectarla hacia el espacio nacional, los círculos sociales allegados a esta dimensión de la cultura artística nunca dejaron de lado su preocupación por la existencia de una orquesta local. Pero, entiéndase desde ya, el problema no se resuelve en la simple existencia de tal agrupación, sino en el hecho de que ésta represente a la ciudad como emblema y embajadora, de la misma forma en que lo han llegado a hacer los Coros Polifónicos. No se reduce, por tanto, a una mera provisión de conciertos, sino a una proyección de identidad ciudadana que, por supuesto, preferentemente debe venir respaldada por la universidad.

Es así como, una vez extinta la orquesta de la Corporación Sinfónica, aparecen cada tanto los comentarios en la prensa local que hacen participar a la comunidad de esta inquietud. Las iniciativas concretas en pos de este cometido se reactivaron, sin embargo, en el seno de la misma institución cuando cumplió sus diez años de vida, época en que ya dominaba

[14] Elorza, Tomás Pablo. *Análisis de medio siglo de vida musical penquista*, pp. 13-14.
[15] *Ibid.*, p. 14.

el escenario local. En 1944 se anunció el estreno en sociedad de la nueva Orquesta de Cámara, dirigida por Herman Kock[16].

Aunque la nueva agrupación gozaba de autonomía, queda una fuerte impresión de que su existencia viniera impulsada por el interés de ampliar las posibilidades de los Coros. Éstos se habían sumado a las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile (IEM), a partir de 1941, demostrando su capacidad de abordar obras cada vez más complejas. Pero cumplido el compromiso de una eventual gira al sur, o algún aislado concierto en la capital, debían retornar al tradicional formato *a cappella*. Una orquesta amparada por su propia institución allanaba el terreno a la gestión de conciertos sinfónico-corales. Aunque su formato de cámara limitara los repertorios, era un paso. Y uno importante. Como declaró un auditor a la prensa: "ya es tiempo de que logremos independizarnos de la capital, por lo menos en algo, en lo que se refiere a la música instrumental, y de que logremos formar algo propio en este sentido"[17].

No obstante la aparición de esta nueva orquesta y su favorable debut el 7 de septiembre de 1944, no parece haber satisfacción plena de la demanda. Al año siguiente, un comentario en la prensa aún reclamaba la existencia de una orquesta universitaria como una "necesidad vital", como un corolario a la obra trascendente de la Universidad de Concepción, y capaz de proyectar en su actividad los valores que esta representa[18].

En respuesta, el 11 de octubre de 1945 se inaugura la Sociedad Musical Universitaria, oficialmente acogida por la casa de estudios superiores. Junto al entusiasta estreno de una orquesta conformada por 35 ejecutantes y dirigida también por Herman Kock[19], los discursos de rigor no escatimaron en afirmar lo perentorio de contar con ella como mecanismo de reafirmación identitara. Si bien la vida de la Sociedad se prolongó por algunos años, la orquesta no parece haber sobrevivido más allá del primero, volcándose los esfuerzos de la entidad hacia uno de sus objetivos secundarios: apoyar la labor extensional de la universidad mediante la gestión y financiamiento de recitales en Concepción y sus alrededores.

No obstante la corta vida de la Sociedad Musical, cabe señalar que las actas del IEM atestiguan cómo este desvió levemente su atención hacia ella, sin que su gesto alcanzara mayores repercusiones a futuro. Y es que,

[16] S/A, 1944.

[17] Florestán. "Nuestra Orquesta de Cámara".

[18] "La creación de una orquesta universitaria, es una necesidad vital, perentoria. Es el detalle final, en el sentido recreativo, de una obra gigantesca y de trascendencia futura, como es la Universidad de Concepción. No todo ha de ser logaritmos, códigos y prótesis. 'El desarrollo libre del espíritu' también comprende el arte y la música como compensación a los pesados textos de estudio". Miss Lucy, 1945.

[19] S/A. 1945.

me permito especular, bajo una institucionalidad que supeditaba la cultura artística oficial a los espacios universitarios, era más consecuente y conveniente que el vínculo entre la capital nacional y la capital cultural se produjera en términos que permitieran asegurar la expansión del modelo hegemónico, tal y como había sido planteado. Sumados los antecedentes de la situación local y nacional, todo parecía favorable para la Sociedad Musical. En tales términos, no es de extrañarse la doble pertenencia del director.

Incluso antes de las dos orquestas referidas, en 1940 Raúl Rivero Pulgar, un miembro fundador de la Corporación Sinfónica, venía trabajando en un proyecto con estudiantes del Liceo de Hombres de Concepción[20]. Empero, a poco de fundada la Sociedad Musical Universitaria, envía una sentida carta al *Diario El Sur* en la que acusa a la prensa de ignorar los aportes de su orquesta a la actividad cultural local[21]. Lo interesante de este caso es que, junto a su intervención en la prensa, aparecen indicios de un intento por interaccionar con el IEM, con el fin de conseguir los importes económicos necesarios que aseguren la calidad y continuidad de su labor. Al parecer, Rivero había captado la estrategia de Medina en cuanto a obviar los canales locales y recurrir a las instituciones de alcance nacional, y realizó una campaña exitosa ante el Ministerio de Educación que le reportó entradas durante 1944. Sin embargo, su solicitud ante el IEM fue rechazada, en el entendido de que una orquesta escolar no era materia de esta institución. El propio Enrique Soro, oriundo de Concepción, manifiesta su desacuerdo, planteando que la ciudad cuenta con sus propios mecanismos de apoyo a estas iniciativas a través de la universidad[22].

No obstante la relativa marginalidad de la orquesta de Rivero en el ambiente musical penquista, lo cierto es que alcanzó cierta notoriedad, al punto de recibir elogios en la prensa y ser publicadas algunas de sus actividades en la *Revista Musical Chilena*. Pero, más importante aún, logró incentivar a una generación de jóvenes aficionados a comprometerse con el quehacer musical, al punto que, habiendo abandonado las aulas escolares para ingresar en las universitarias, decidieron mantener su actividad de

[20] Actualmente, Liceo Enrique Molina Garmendia.

[21] "Desde hace algún tiempo a esta parte, cuando en la prensa se escribe algo sobre el movimiento artístico de nuestra ciudad, no sé si por ignorancia o por omisión deliberada, jamás se hace mención de la labor desarrollada por la Orquesta Sinfónica Liceo de Concepción. Esto me extraña enormemente, ya que la labor de la Orquesta no ha sido tan pequeña como para pasar desapercibida de nuestro ambiente artístico". Rivero, Raúl. "Hemos recibido la siguiente comunicación", p. 3.

[22] "El señor Soro expresa que no comprende cómo el Liceo de Concepción no recurre a la universidad local, que cuenta con las entradas de la Lotería, cuyo rendimiento le ha permitido formar un buen capital de reserva después de *haber construido una ciudad universitaria*". Actas IEM, 1945. Acta Nº 90 (17 de mayo), folio Nº 339 (las cursivas son mías).

forma autónoma. Su entusiasmo trazó aspiraciones cada vez más ambiciosas. Lo que comenzó hacia 1949 como un cuarteto de cuerdas, pasó con el tiempo a conformarse en una pequeña orquesta de cámara, que ensayaba semanalmente en la casa de Carmen Torres Ihle, una de sus componentes, en Talcahuano. Por sugerencia de uno de sus miembros, en 1950 ingresa Wilfried Junge, por entonces asistente de Arturo Medina en los Coros Polifónicos y futuro director de orquesta, quien, con sus conocimientos técnicos, contribuye a darle mayor cohesión al grupo. En julio de 1952 decidieron dar el paso definitivo: una orquesta debía probarse en el escenario[23].

Fue así como, bajo una atmósfera de total nerviosismo, la orquesta de cámara debuta ante una nutrida audiencia local, que incluía entre los invitados de honor al mismísimo rector de la universidad. Tal fue el impacto social de su presentación que, sobrepasando cualquier aplauso o elogio, Enrique Molina decidió acoger a la agrupación como una actividad institucional oficial, mientras que la Corporación Sinfónica formalizó una relación tutorial a través de Wilfried Junge. De esta forma nació la Orquesta de Cámara Universitaria que, sin proponérselo, vino a llenar el espacio que no habían logrado otros intentos, y que más tarde fue reconocida como la necesaria herramienta para emanciparse de la capital en materia de conciertos sinfónicos. Un crítico local, refiriéndose a las breves temporadas proporcionadas por el IEM a través de las giras de la Sinfónica de Chile, señalaba que:

> "Concepción merece algo semejante, ya hemos sufrido el desaparecimiento de otros grupos idóneos sin que nada se haya hecho para recuperarlos. Tengamos fé [sic] en el presente; defendamos, o sepamos defender esta posición para que su acción musical se desarrolle independientemente, única forma que nos podrá conceder con generosidad el fruto de sus esfuerzos"[24].

Y cabe aquí considerar que la positiva recepción de esta nueva agrupación entre la comunidad obedezca a razones más afectivas e ideológicas que prácticas. En rigor, la Orquesta de Cámara Universitaria no aseguraba un estándar de calidad profesional que reemplazara a la que año tras año traía el IEM; tampoco continuidad, pues sus componentes no dejaban de ser aficionados que, tarde o temprano, deberían ingresar al mundo profesional y dedicar cada vez menos atención a las partituras. Desde el otro flanco, no obstante, la historia que arrastraban estos jóvenes, su trabajo abnegado y desinteresado en el cultivo de la música, venía cargado de aquellos elevados valores que se consideraban propios de la ciudad cultural, pues, dicho sea

[23] Ver Corporación Cultural Universidad de Concepción. *Historia de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.*

[24] Elorza, Tomás Pablo. *Análisis de medio siglo de vida musical penquista,* p. 75.

de paso, su debut había motivado más comentarios sobre el fruto de sus esfuerzos y menos sobre su calidad artística. La orquesta se había instalado en una favorable encrucijada que ayudaría a proyectarla en el tiempo. En efecto, en 1958 se decreta su profesionalización, convirtiéndose así en la actual Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. La anhelada orquesta emblema, con la insoslayable legitimación universitaria, era al fin una realidad. Sin embargo, cuando por fin esto ocurre, parece quedar en entredicho justamente aquel espíritu que la impulsara, esa desinteresada abnegación de un grupo de jóvenes inquietos, pues, como veremos a continuación, el gesto enlaza con un entramado más complejo.

¿Cómo se sostiene una orquesta profesional en una ciudad que no dispone de los medios de profesionalización? ¿Había que volver a depender de Santiago para contar con el contingente necesario? ¿Había que arriesgarse a que la capital absorbiera a los músicos locales con su universo de posibilidades? Probablemente estas tensiones determinaron que entre la profesionalización de derecho y de hecho mediaran dos años[25]. Privado el ambiente local de una carrera musical, en el más amplio sentido, la orquesta se enfrentaba a una situación que no admitía mucha flexibilidad ni proyecciones.

En 1955 la Corporación Sinfónica había fundado su propio conservatorio. Entraba en directa competencia con el de la profesora Laurencia Contreras Lema, de alto reconocimiento en el medio nacional, pero que restringía su labor a los niveles más elementales de formación[26]. La estrategia de Medina comenzó a generar las condiciones de legitimación apuntando a la contratación de un profesor proveniente de Santiago, que afianzara el vínculo contraído con ese circuito y planteara una continuidad con el mismo. Será el ingreso a la escena local de Miguel Aguilar Ahumada, promisorio vástago del ambiente musical capitalino, que se radica en Concepción a partir de 1956 e insufla un nuevo ímpetu a la actividad local. A su llegada, coincidente con el jubileo de Mozart, intervino en una cantidad importante de iniciativas inéditas, como el montaje de la primera "ópera" de producción local, el *singspiel* Bastián y Bastiana o el primer estreno documentado de una obra de vanguardia en la ciudad, su *Metamorfosis sobre un Lied de Mozart*, escrita en un impopular código de serialismo dodecafónico.

[25] Si bien el decreto universitario data de 1958, la profesionalización se hace efectiva, según antecedentes entregados por Carmen Torres Ihle, a partir de 1960.

[26] "Cuando yo llegué la gente se sorprendió mucho de que yo hiciera clases donde Laurencia Contreras, porque antes de eso, antes que yo llegara, eso era una cosa totalmente impensable. (...) La Sinfónica de Concepción y Laurencia eran como polos opuestos. Bueno, la competencia, que sé yo. Una cosa idiota en una ciudad chica ¿no...?". Entrevista a Miguel Aguilar Ahumada, 11 de marzo de 2009.

Pero la mera presencia de un formador proveniente de Santiago, más allá de sus acabadas competencias, en absoluto era suficiente para completar el panorama. Concretar el proyecto profesionalizante tardaría aún algunos años más. Arturo Medina y la Corporación Sinfónica no habían mermado el liderazgo conseguido a costas de su red de contactos y las facilidades económicas ganadas en su trato con el IEM, pero estaban lejos de acaparar atribuciones propias de la universidad en cuanto a la entrega de títulos. Lo que debía conseguirse entonces era una alianza estratégica que no desmedrara su posición. Era imperativo trascender el prestigio de su labor extensional y aproximarse al ámbito formativo en los mejores términos que la naturaleza de la institución pudiera permitir, es decir, consolidando un conservatorio que diera garantías de alto nivel. Luego de eso, solo restaba conseguir que la universidad proporcionara aquel único elemento que estaba fuera del alcance de la Corporación: los títulos profesionales.

Los últimos años de la década de 1950 y la ajetreada vida musical penquista de entonces parecen revelarse como un proyecto articulado. Entre otros tantos aspectos, la contratación de Aguilar, el ejercicio de algunos músicos extranjeros de alto nivel en el conservatorio –como el violista Hörst Drechsler y el cellista Nicolás Kotzarev–, y la apertura de un espacio laboral mediante la profesionalización de la orquesta aparecen como necesarios hilvanes en un tejido intrincado, concienzudo y nada inocente. Todo esto en el marco de un auge cultural general propiciado por el primer rectorado de David Stitchkin Branover (1956-62/1968), sucesor directo de Enrique Molina y principal impulsor de iniciativas vinculadas a las humanidades y las artes, que nunca llegaron a concretarse durante el mandato del fundador. Este enriquecimiento general consiguió que el convenio establecido entre la Corporación Sinfónica y la universidad el 25 de marzo de 1963, que creaba la Escuela Superior de Música[27], fuese vista como natural a las condiciones del medio, producto ineludible de una presión ejercida desde el interior.

Vanguardia

Llegados a este punto, la ciudad de Concepción había adquirido suficientes elementos que le permitieran edificarse como un espacio autónomo para el cultivo y desarrollo de la música. Algo más cercano a su ideal. La oportunidad existía, es cierto, pero también una distancia abismal entre la magnitud de el circuito local y el capitalino, y una dependencia parcial de este último. Pero se compensaban, en cuanto se suponía, desde el Biobío,

[27] S/A, 1963 c.

una relación integrada y fluida entre ambos espacios, una interacción relativamente simétrica. Algo que bien podía ponerse en duda y que distaba de dejar las cosas resueltas para la ciudad.

Cuando Miguel Aguilar se traslada a Concepción ya se perfilaba en Santiago como un compositor emergente. Era parte aquella generación que marcó la ruptura con la tradición de la primera mitad del siglo y se inclinó hacia las técnicas seriales por influencia del holandés Fre Focke. Aunque contaba con un reducido número de obras, todas ellas se habían estrenado gracias a un ambiente que favorecía la inserción y circulación de nuevos agentes creadores, sin perjuicio de las eternas tensiones entre la tradición y la renovación que se disputaban en esa arena. Concepción no había llegado a configurar un espacio con estas características. Sin producción ni demanda, no había razones para ello. Los escasos estrenos de creaciones locales figuraban más bien de forma anecdótica y, con excepción de un peregrino Enrique Soro, que solía vacacionar en su tierra natal, no existieron compositores profesionales en la ciudad por un largo tiempo.

Aguilar, viendo en la creación un interés prioritario, se esmeró en allanarle el terreno una vez inserto en el medio penquista. No solo puso en contacto al público con repertorios inusuales, sino con nuevos lenguajes musicales que se habían visto largamente aplazados de los conciertos públicos, debido al marcado conservadurismo de la audiencia local. Aunque nunca se desvinculó de los festivales de música chilena, realizados en Santago hasta 1969, intervino en lo local programando, cada vez que fuera posible, obras inauditas, tanto propias como ajenas.

El público penquista se mostró parco, pero diplomático. En la medida en que estos nuevos repertorios comenzaron a emerger discretamente en los escenarios locales no parecía haber respuesta significativa. Sin embargo, cuando en enero de 1963 se organizó un concierto dedicado a compositores locales, el propio Hermann Kock se abanderó en la defensa de la tradición, argumentando en contra de una música "de y para esquizofrénicos"[28] presentada en esa ocasión. Criticaba desde una subjetividad basada en la estesis y de escasa profundidad técnica (cabe pensar que de este modo pretendiera aproximarse a los lectores no instruidos). Concluía su carta considerando que no había encontrado referencias del señor Anton Webern "ni en la guía de teléfonos ni en la Cuarta Comisaría [pero que] inequívocamente preside la labor intensiva y valiosa de la presente generación de compositores penquistas"[29]. Era su irónica forma de acusar a Aguilar de proselitismo, por haber incluido las *Variaciones para piano*, op. 27, sin indicarlo en el programa, hecho que clarificó durante el breve y álgido intercambio de pareceres que se realizó a través del diario

[28] Kock, Hermann. "Recital de Compositores Penquistas".
[29] *Ibid.*

en los días siguientes, en el que se revela con bastante claridad –pese a la ambigüedad de su postura– que Kock reaccionaba contra la música de Aguilar en particular, contra lo que esta representaba en relación con la música que sí ameritaba ser puesta en los escenarios, aquella que no renegaba de su tradición milenaria, y llegaba incluso a encararle su condición de forastero y a enjuiciar la forma en que conducía el Conservatorio de la Corporación Sinfónica, del que a la sazón era director[30]. Aguilar se defendió lacónicamente, cuestionando la debilidad de los argumentos técnicos y el acerbo musical de Kock, y decidiendo que sus juicios, aunque legítimos, no se sostenían más que en su gusto personal.

En el debate no aparece una intervención más activa de la audiencia, al menos no una que haya dejado huella. Y valga mencionar que la atracción ejercida por un evento de esta naturaleza, anunciado como plataforma exclusiva para la producción local, encontró una acogida favorable muy por sobre las expectativas. Es dable pensar que la comunidad se sintiera interpelada por el carácter localista del evento antes que por las novedades musicales. El posterior silencio, por su parte, bien pudo deberse al escaso entendimiento del público general sobre estos repertorios. En tal caso son las autoridades las que dirimen: unos en favor de la tradición y en defensa de todos los otros compositores del concierto que, a su juicio, mantuvieron en sus obras un vínculo plausible con la tradición clásico-romántica; otros en favor de una necesaria actualización en un momento en que la música nacional está atravesando uno de sus nudos críticos..., en la capital al menos.

Aguilar se trasladó a Alemania pocos días después y los escenarios de Concepción pudieron descansar de sus exóticas ocurrencias durante un par de años. Mientras tanto, en Santiago, un cronista de la *Revista Musical Chilena* afirmaba con equívoca seguridad que "la realización musical de los compositores penquistas, organizadores de este recital, viene a demostrar que no existe en esa ciudad la presunta resistencia a la música chilena y contemporánea"[31].

Una vez de vuelta en Concepción, Aguilar arremetió con un nuevo concierto, esta vez íntegramente dedicado a la "nueva música", en el que incluyó obras propias, de John Cage, José Vicente Asuar, Anton Webern y Mauricio Adler. Desfilaron por el escenario del Aula Magna Arzobispal técnicas de dodecafonía, serialismo, aleatoriedad y electroacústica, además de *performances*. No medió explicación alguna del intérprete, quien programó una conferencia *a posteriori*, apelando a no racionalizar la experiencia musical y favorecer así la libre interpretación de la audiencia. El

[30] El convenio entre la Universidad de Concepción y la Corporación Sinfónica se materializó dos meses más tarde.

[31] S/A, 1965 f

acontecimiento fue más tarde referido en la prensa como un "Concierto de música sin música"[32]. El público, extrañado, solo reaccionó ante un hecho anecdótico, según recuerda Aguilar.

> "Fueron grandes aplausos a consecuencia de que se cayó la tapa del piano. Y había un hoyo en el escenario y desapareció la tapa. […] Fíjate que desde ese momento la gente empezó a aplaudir a rabiar. ¡Desde ese momento! Hasta entonces estaban bien fríos bien... así como diciendo "qué diablos pasa". Pero pasó eso y empezaron a aplaudir vueltos locos"[33].

Gonzalo Gamboa, en aquel entonces estudiante de música y actualmente programador de Radio Universidad de Concepción, recuerda el evento en una entrevista reciente.

> "…fue un desastre […]. En esos tiempos Aguilar estaba muy loco. Entonces me dijo 'Quinta Sinfonía de Beethoven... no es que yo la quiero usar de otra manera'. Entonces hizo poner un parlante debajo del piano, ahí en el Aula Magna, y entonces largamos la Quinta Sinfonía de Beethoven. Y el se puso a tocar el piano arriba de la Sinfonía de Beethoven. Esa fue una. Después hizo otra, una obra de él, que en cierto momento él levantaba la tapa del piano y aparecían unos globos. Entonces él los pinchaba... Yo me hubiera ido a esconder mejor. [...] Se rió el público. Se rió. Lo encontró cómico. [La caída de la tapa del piano] fue cuando él improvisaba sobre la Quinta Sinfonía. Pero […] además estaba tocada a otra velocidad. Así que era más cómico todavía... escucharla así como... como carrera de caballos. Entonces la Quinta Sinfonía de Beethoven en una velocidad más rápida y él tocando el piano. Y él se puso a dar unos acordes. Y se le calló la tapa del piano, pues. Y la gente estalló en risas porque creyó que era parte de la obra"[34].

En contraste, una carta publicada en el diario varios días después daba cuenta del desconcierto del público, preguntándose de paso, ante el accidente del piano, si el intérprete era músico o mago. Concluía su balance del programa con palabras esperanzadoras.

> "Tal vez el espacio tenga también su música, su sinfonía. Tal vez esa música venga de galaxias lejanas y las naves espaciales, dotadas de receptores más potentes, deleiten a sus viajeros con melodías no escuchadas por el oído humano hasta ahora. Quizá se nos ha ofrecido una anticipación de ellas. Esa es la misión del artista, abrir nuevas rutas cual legendario adelantado"[35].

[32] S/A, 1965 c.
[33] Entrevista a Miguel Aguilar Ahumada, 11 de marzo de 2009.
[34] Entrevista a Gonzalo Gamboa, 31 de julio de 2012.
[35] Gracía París, Tulio. "Disparen sobre el pianista".

La diversidad de opiniones nos permite establecer un panorama general. Aguilar reconoce la distancia entre su propuesta y el público, mientras que Gamboa comprueba que, incluso dentro del propio mundo de la música local, no existía un entusiasmo ferviente en favor de la misma, aun cuando parece plantearse con cierta distancia de un conservadurismo extremo[36]. En esos términos, la observación de Tulio García aparece como un oasis entre un vasto desierto de indiferencia, desconcierto, sorna y franco espanto, una ventana que se abre ante la reticencia casi generalizada del público local.

Y no obstante la posibilidad de abrir la mirada a otras músicas, aunque fuera bajo la impronta de romanticismo que sugiere la carta al diario de Tulio García, la ciudad no llegó a constituir un movimiento significativo que admitiera una actualización más fluida de sus contenidos musicales. Aguilar, durante los largos años que le quedaban de carrera, continuó favoreciendo a la vanguardia cada vez que fue posible. Pero ni aún así logró establecer un circuito estable en el ámbito compositivo. Recién durante la última década la contemporaneidad ha logrado tener mayor acogida. En el intertanto, en ese prolongado lapso de medio siglo, si bien existieron nuevas tentativas que valdría la pena destacar, estas continuaron siempre aisladas y marginales.

Paradoja y epílogo

Estoy consciente de la amplitud de posibilidades que se desprenden de la problemática aquí expuesta. Bien puede ser entendida, por ejemplo, desde la noción convencional de una relación centro-periferia y la tensión entre un circuito hegemónico y uno marginal. Si bien no niego que dichas relaciones de poder están sumamente presentes en varios puntos de este relato, pienso también que no son una vía forzosa para contribuir a una perspectiva descentralizada. Al contrario. ¿Cuánto es posible avanzar en desentrañar esas interrelaciones cuando aún son nebulosas las mecánicas internas? Hay ahí un grueso asunto pendiente. Y es mi parecer que, una vez superado, habría que desestimar en lo posible la obvia dialéctica para ingresar en una dialógica, reconociendo que más allá de las asimetrías, una alternativa abierta a la perspectiva sistémica no solo es posible: existe, es legítima y en algún momento necesaria. He ahí la excentricidad como posibilidad.

Por otro lado, los fragmentos de historia hasta aquí presentados dejan en el aire una serie de dudas. Las posibilidades de cada uno de ellos son

[36] En otro punto de la entrevista y a propósito del Concierto de Compositores Penquistas, Gamboa reconoce que "Hermann Kock era tradicionalista ciento por ciento. Así que debe haber encontrado horrible esa cuestión".

amplias, materia de trabajos más extensos que ya existen o se encuentran en desarrollo. Sin embargo, lo que he querido exponer hasta aquí no es el detalle profundo, sino lo necesario y suficiente para comprender el proceso de construcción de una ciudad en su música (o una música en su ciudad), y así revelar como se imbrican hechos que, en la propia memoria de Concepción, muchas veces aparecen inconexos.

Sostengo que la historia musical de la ciudad de Concepción puede ser leída en clave del autorreconocimiento y la búsqueda de representación de una identidad colectiva en el quehacer cultural, toda vez que esa culturalidad quiso ser planteada como una inmanencia y una singularidad. La comunidad se instituye desde una intención, se define a sí misma como idea y desde su presente se viste con un pasado a la medida que le permita acceder a ese porvenir anhelado (si hay algo de ficticio en todo esto, no lo es a ojos de quienes lo vivencian); establece los mecanismos de interrelación intrínseca y extrínseca, formales e informales; levanta los andamios necesarios para sostenerse con sus propios mecanismos de legitimación, y teje las necesarias redes hacia el espacio hegemónico con una actitud ambigua entre la competitividad y el altruismo que le procure un equilibrio relativo entre la autonomía y el reconocimiento. En la sucesión de casos presentados, el cuerpo social determina una relación con la música en función de una tradición ilustrada y la impulsa hacia ese "querer ser" que le impone una facción significativa e influyente de sus componentes. Pero, más allá de lo aquí expuesto, no sería difícil constatar cómo todo esto se replica en otras dimensiones de la vida cívica. No se restringe ni a lo institucional ni al mundo de la música únicamente.

Y, sin embargo, llegados al punto de la vanguardia –una vanguardia por lo demás muy retrasada en relación con Santiago y con medio siglo de rezago con relación a Europa–, emerge la paradoja. El paradigma de la ciudad cultural, entendido como una conveniente derivación de los intereses políticos locales, permite la apropiación de un código valórico que, en su esencia, perpetúa aquellos fundamentos que normaron las aspiraciones políticas originales. Es decir, persiste en sus cimientos el espíritu democrático, liberal y progresista sobre el que intentó erigirse una frustrada capital nacional. Aparecen resignificados y cultivados bajo la paterna observancia de la universidad, emergiendo ante cada gesto significativo de su ciudadanía, que es evaluado no solo desde su calidad y/o funcionalidad, sino también desde la concordancia de su trasfondo ético con el patrón esperado. De ahí que, sin importar los méritos, las críticas se presentan ante la primera discrepancia, sobre todo si se sospecha de intereses dudosos.

Pero una vez alcanzado un aparente estado de satisfacción, un punto en el cual lo prioritario parece resuelto, se niega la posibilidad de dar el paso siguiente, ante el riesgo de alterar la calma. Cuando Aguilar pone sus

cartas sobre la mesa para manifestar que allá afuera aún queda un mundo por descubrir, la respuesta es decepcionante. El apego a la tradición apenas deja espacio a la curiosidad y no admite la innovación (y adaptación) como vía ineludible del progreso, de acuerdo con los criterios de su propio paradigma. La circunstancia es más reveladora aún si se considera que este punto –clímax para el desarrollo de la música local– se halla inserto en un auge generalizado de la cultura local, impulsado por el rectorado de Stitchkin. Es decir, las posibilidades de instituir un polo nacional de desarrollo artístico-cultural están ahí, latentes. Pero la ciudad se enajena y no llega a canalizarlas positivamente antes de deslizarse hacia el letargo de la autocomplacencia.

No obstante, la mirada crítica que he querido plasmar aquí no busca cuestionar lo que se ha hecho o dejado de hacer, pretendiendo que las cosas debieron ser de otro modo. Sería un ocioso (y soberbio) ejercicio de "llorar sobre la leche derramada". El reconstruir la historia adquiere un sentido en el aquí y el ahora. En una ciudad que se sacia en sus hitos no viene a mal remover el polvo para descubrir la otra cara de su devenir y, al confrontarla, encontrar en ella que, tal vez, en las tres décadas que cubre este relato y el medio siglo transcurrido hasta el día en que escribo estas líneas, Concepción aún no ha logrado reconsiderar algo tan elemental como el modo en que se propone a sí misma en su relación con la cultura, y así develar su situación real y concreta, sus necesidades y proyecciones, sin enajenarse ante el luminoso atractivo de sus abstracciones. Si transponemos hacia el presente, a modo de ejemplo, la actual discusión sobre la construcción del Teatro Regional del Biobío es una muestra categórica de cómo la comunidad penquista asigna más valor al símbolo, al teatro-objeto como necesidad insoslayable para la reafirmación de la identidad local. Algo que según el imaginario social no-puede-no estar. Así y todo, en el transcurso de una discusión que se prolongó por casi dos décadas, rara vez se abordaron los efectos prácticos que justificaran su existencia y aseguraran su sustentabilidad. Aun cuando ese tópico también fue puesto sobre la mesa, siempre se veía relegado a un segundo plano. Hoy el teatro está aprobado, pero carece de un proyecto de gestión y desarrollo[37]. ¿Qué cultura se construye entonces? ¿Cuál es la relación real de Concepción con la cultura? Es el fantasma de las preguntas que jamás llegaron a formularse y que aún arrastran cadenas que anclan a la ciudad cultural en su condición de idea.

[37] En marzo y abril de 2013, fechas clave para el desarrollo del debate sobre este tópico, *ad portas* de la votación que decidiría el destino del Teatro Regional del Biobío, apareció como un tema recurrente en la prensa local, especialmente en *El Sur* y *El Diario de Concepción*. Más allá del debate oficial, donde entraban en juego factores políticos, el apoyo de la comunidad en general era casi absoluto.

Bibliografía

Aguilar, Miguel. (1965a) "En Torno al Recital de Compositores Penquistas" (Carta). *El Sur,* Concepción, 15 de enero, p. 3.

———. (1965b) "En Torno al Recital de Compositores Penquistas" (Carta). *El Sur,* Concepción, 17 de enero, p. 3.

Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. (1973) *Historia de la Música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe.

Corporación Cultural Universidad de Concepción. (2007) *Historia de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción*. Concepción: Universidad de Concepción.

Da Costa, Miguel. (1995) *Crónica fundacional de la Universidad de Concepción*. Concepción: Universidad de Concepción.

Elorza, Tomás Pablo. (1957) *Análisis de medio siglo de vida musical penquista*. Concepción: Juncal.

Escobar, Roberto. (1963) "Compositores Penquistas". *El Sur,* Concepción, 11 de enero, p. 3.

Florestán. (1944) "Nuestra Orquesta de Cámara". *[El Sur]*, Concepción (10 de septiembre), p. s. n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

Gracía París, Tulio. (1965) "Disparen sobre el pianista". [El sur], Concepción (3 de noviembre), p. s.n. En Archivo del Departamento de Música, Universidad de Concepción.

Kock, Hermann. (1963a) "Recital de Compositores Penquistas". *El Sur,* Concepción, 14 de enero, p. 3.

———. (1963b) "Más en Torno al Recital de Compositores Penquistas" (Carta). *El Sur,* Concepción, 6 de enero, p. 3.

Larraín, Jorge. (2001) *Identidad chilena*. Santiago de Chile: Lom.

Masquiarán, Nicolás. (2011a). *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología. [Prof. Guía: Dr. Luis Merino M.] Santiago: Universidad de Chile.

———. (2011b) "¡Otra, otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso de Concepción". *Resonancias*, nº 28, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 19-33.

———. (2011c) *Miguel Aguilar: Obras para voz y piano. Obras para piano solo*. Concepción: Autoedición con financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional.

———. (2012) "Largo ma con fuoco. De cómo Concepción se construyó una orquesta". *Revista Neuma*, año 5, vol. 1. Talca: Escuela de Música de la Universidad de Talca, pp. 122-145.

Miss Lucy. 1945. "Orquesta Universitaria". *Recorte sin referencia,* Concepción, 9 de julio, p. s/n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

Molina, Enrique. (1956) *Discursos Universitarios*. Santiago de Chile: Nascimento.

Pereira Salas, Eugenio. (1941) *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Rivero, Raúl. (1945) "Hemos recibido la siguiente comunicación". *El Sur,* Concepción, 3 de noviembre, p. 3.

S/A. (1934) "Esta tarde es el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Concepción". *El Sur*, 19 de agosto, p. 4.

———. (1940) "Grandioso éxito obtuvieron en la capital los Coros de la Sinfónica de Concepción". *El Sur*, 24 de septiembre, p. 8.

———. (1941) "Arrau elogia los excelentes coros de Concepción". *El Mercurio* (19 de octubre), p. s/n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

———. (1944) "Su primera presentación pública hará el 23 la Orquesta de Cámara de la Sinfónica penquista". *La Patria*, 4 de agosto, p. s/n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

———. (1945) "Con el concierto y reunión de anoche quedó formada oficialmente la Sociedad Musical Universitaria de Concepción". *[La Patria]* ([fechado a mano en] 10 de octubre), p. s/n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

———. (1963a) "Concierto de Compositores Penquistas Se Efectuará Mañana en Aula Magna". *Crónica,* Concepción, XIV/4150, viernes 11 de enero, p. 7.

———. (1963b) "Obras de autores penquistas. Recital de Música de Cámara Se Efectuó en el Aula Magna". *La Patria,* Concepción, XL/14.032, domingo 13 de enero, p. 9.

———. (1963c) "La U creó oficialmente la Escuela Superior de Música". *[Crónica],* Concepción, 26 de marzo, p. s/n. En Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

———. (1965a) "En el Aula Magna. Música de Vanguardia Toca Miguel Aguilar". *Crónica,* Concepción, 26 de octubre, p. 8. En Archivo del Departamento de Música, Universidad de Concepción.

———. (1965b) "Música de Vanguardia Interpretará Hoy el Compositor M. Aguilar". *La Patria,* Concepción, 26 de octubre, p. 7.

———. (1965c) "Concierto De Música Sin Música". *La Patria,* Concepción, 27 de octubre, p. 1.

———. (1965d) "Explicarán Música de Vanguardia". *Crónica,* Concepción, 29 de octubre, p. 17.

———.(1965e) "Miguel Aguilar Habla Acerca de Música Vanguardia". *La Patria,* Concepción, 30 de octubre, p. 6.

———. (1965f) "Concierto de música chilena en Concepción". *RMCh* vol. XVII, nº 83, Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, p. 140.

Salas Viu, Vicente. (2001) [1951]. *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago de Chile: Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. Disponible en http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salasv01/

Ley 6.696, *Crea el Instituto de Extensión Musical*. Disponible en http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=25381 [Consulta en 12-3-2013].

Ley 9.574, *Autoriza a la Municipalidad de Concepción para contratar empréstitos en las condiciones y hasta por la suma que señala*. Disponible en http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=232352&buscar=9574 [Consulta en 12-3-2013]

Actas del Instituto de Extensión Musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

Archivo del Departamento de Música de la Universidad de Concepción.

Archivo Domingo Santa Cruz, Biblioteca Nacional.

Diario *El Sur* de Concepción.

Diario *Crónica* de Concepción.

Diario *La Patria* de Concepción.

Entrevista realizada por el autor a Miguel Aguilar Ahumada, 11 de marzo de 2009.

Entrevista realizada por el autor a Gonzalo Gamboa, 31 de julio de 2012.

LA MÚSICA, EL DRAMA Y EL MITO EN EL RITUAL DE MARCACIÓN DE CAMÉLIDOS EN EL NORTE CHILENO

Manuel Mamani M.
Universidad de Tarapacá

Resumen

Los ritos y ceremonias proveen conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social y cultural aimara. El ritual, los mitos y la música son elementos que facilitan a la población andina la percepción del cosmos y la relación con la naturaleza. Además, la música y el drama simbolizan la ritualidad del marcaje de camélidos andinos. Los múltiples elementos del cosmos, como la flora y fauna, la hidrografía, las precipitaciones y la ecología constituyen el sistema holístico, que dinamiza el proceso de la vida andina y su unificación configura los valores sociales, culturales y religiosos aimaras. En efecto, la convivencia y reciprocidad entre el humano y el cosmos es la concreción mutua del sistema andino. La concepción de existencia compartida entre los elementos del cosmos no sólo entra en un sentido idealismo, sino que es la reivindicación del andino inserto en un espacio y un tiempo. Además, esta coexistencia entre las partes puede perdurar y fortalecer la convivencia y sus potencialidades creativas.

Palabras clave: ritos, camélidos, música-drama, metáfora, mitología, cosmos

Abstract

Rites and ceremonies provide concepts and values that reinforce or advance the Aymaran social and cultural structure. Rites, myths, and music are elements that create the perception of cosmos among Andean people as well as their relationship with nature. Moreover, music and drama are used during the rituals of Andean camelid branding. A number of cosmic elements, such as flora and fauna, hydrography, rainfall, and ecology, constitute a holistic system that gives life to the Andean way of living. Its unification makes up the Aymara social, cultural and religious values. In fact, coexistence and reciprocity between humans and the cosmos becomes a mutual foundation of the Andean system. The idea of a shared existence among cosmic

elements not only has meaning in an idealistic sense, but also in the acceptance of Andean people in space and time. This can turn into a long lasting coexistence, and thus strengthen social harmony and its creative potentiality.

Key words: Rites, camileds, music-drama, metaphor, mitology, cosmos.

Introducción

Las sociedades aborígenes o indígenas se ubican en distintos espacios de Sudamérica continente. Poseen su propia cultura y lenguaje, sus propias formas de vida y de percibir el mundo circundante, que son practicadas y mantenidas a través del proceso de la historia sudamericana. En este proceso surge una diversidad de estructuras sociales y culturales, diseñadas y modeladas por las antiguas sociedades, siendo reflejo de las culturas antiguas. La población andina contemporánea ha continuado desarrollándolas social y culturalmente en los mismos espacios sudamericanos, en general, y en la cordillera de la zona norte, en particular.

En este contexto, las diferentes etapas de la historia andina vienen desarrollándose en los ritos y festejos ancestrales, que fueron practicados, acentuados y mediatizados por los descendientes de diferentes etnias, mediante traspasos de generaciones, proceso que se mantuvo por siglos o milenios hasta la actualidad.

En consecuencia, los estudios de antropología y arqueología establecen que la existencia de la civilización andina –aimara, quechua y otras etnias– data desde los diez y once mil años, hasta donde es posible saber. En efecto, la cultura aimara, proveniente de los tiempos preincaicos, continuó en el imperio Inca y se encuentra vigente en la actualidad. La estructura sociocultural y económica se mantuvo vigente en los países andinos de Sudamérica en general y en la zona norte de Chile en particular, gracias a los antiguos pobladores que preservaron su cultura y su sistema de vida, pese a los aberrantes estigmas que habrían sufrido en los tiempos de la Colonia, que trataron de "despojar" toda esta sabiduría de la población antigua. Esta población no estuvo exenta de evoluciones, como todas las civilizaciones del mundo, pero mantuvo el acervo cultural de sus antepasados[1].

La forma de percibir el mundo circundante, las creencias (cosmovisión andina), la estructura social y el lenguaje son derechos esenciales de las sociedades andinas. Por lo que es pertinente emprender en la búsqueda de estrategias para su registro y continuidad en esta era actual de globalización.

El objetivo de este artículo es dar cuenta reflexivamente de los valores y derechos del pueblo andino y la búsqueda de una estrategia que garantice la identidad sociocultural y el rol del arte en la población de la región andina del norte chileno. Consecuente con lo anterior, también intenta poner en relieve el valor y significado del rito de camélidos a través de expresiones musicales y dramatismo en la cordillera de Parinacota.

[1] García, Federico *et al. Pachakuteq: Una aproximación a la cosmovisión andina*, p. 60.

Conceptos del rito y cosmología andina

El sistema de ritos y creencias provee una idealización de conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social aimara. La ritualidad, la música y la forma de percibir el entorno son elementos principales de la población andina, ello genera la efectividad, a la vez que enlaza la vida real con la naturaleza. Además, la música, en los ritos y ceremonias, marca y simboliza las diferentes etapas de la vida aimara, siendo un elemento insustituible que imprime un especial significado y relevancia en la sociedad andina[2].

Los múltiples elementos del cosmos, como la flora y fauna, la hidrografía y la ecología, constituyen el sistema holístico que dinamiza el proceso de la vida andina, y en su unificación se configuran los valores ecológicos andinos. En efecto, la convivencia de reciprocidad entre el humano y el cosmos es la concreción del sistema de los Andes, en el cual la naturaleza y el hombre se nutren efectivamente y éste no puede abandonar las cosas a sí mismas ni a su propio destino; por lo que separar o dividir estos ideales de las cosas sería minimizar su verdadero significado, es decir, sería convertirlos en meros objetos, carentes de significados[3].

Principio holístico

La concepción de existencia compartida entre los elementos del cosmos no sólo entra en un sentido idealismo, sino que es la reivindicación del andino inserto en un espacio; además, se trata de la coexistencia entre las partes que pueden perdurar y fortalecer la convivencia y sus potencialidades creativas.

La coexistencia recíproca no pertenece sólo al hombre, como no pertenece sólo a la naturaleza, sino que se inscribe solidariamente en este mundo racional. Además, puede valerse tanto de la racionalidad como de lo pragmático, que sustenta la teoría de dualidad (uno de los principios andinos). Si fueran separados del mundo complementario, los componentes del cosmos carecerían de toda eficiencia lógica en su existencia.

Podemos postular, entonces, que la coexistencia y la unidad con sentido de recíproco son principios básicos de la cultura andina. Pero, en esta coexistencia unitaria pueden aflorar aspectos que llevan a lo negativo, esto vendría a ser la coexistencia vacía de sentido recíproco, es decir, la heterogeneidad de los componentes del cosmos. La coexistencia como valor

[2] Harris, Olivia & Bouysse-Cassagne, Therése. "Pacha: en torno al pensamiento aimara", p. 219.

[3] García, Federico *et al. Pachakuteq: Una aproximación a la cosmovisión andina*, p. 60.

complementario es la concepción unitaria que experimenta, construye y reconstruye la estructura social y cultural andina[4].

Realidad de los ritos

La realización de ritos y ceremonias en las múltiples actividades andinas tiene un profundo significado para la sociedad aimara. A través de los ritos, la gente andina busca la unidad y el equilibrio con la naturaleza, que constituye la fuerza y dinamismo evolutivo. En esta unificación se configuran los valores ideales más trascendentes de los Andes, así como la convivencia y reciprocidad a través de ritos es la concreción de los valores culturales de los Andes[5].

Los ritos tradicionales dedicados a la naturaleza, a los animales y a los productos representan valores esenciales del mundo andino, constituyéndose como actividad importante de su vida. Por ello, este estudio preliminar intenta poner en relieve el valor y significado del rito de camélidos a través de expresiones musicales y dramatismo en la cordillera de Parinacota.

El rito y la metáfora

Cada especie y género de animales se celebra mediante la música y la danza[6]; es decir, a cada grupo de animales se dedica una canción que lo caracteriza mediante textos alusivos, que identifica y singulariza las cualidades del animal. Por ejemplo, existen canciones para *mamali*: llama hembra; para *tatali*: llamo macho, para *chupikila*: alpaca hembra, para *paquli*: alpaca macho[7], cuyos nombres son metafóricos de cada especie[8].

[4] Van Kessel, Juan. *El floreo en Lirima Viejo (Tarapacá, Chile)*, p. 17.

[5] García, Federico *et al. Pachakuteq: Una aproximación a la cosmovisión andina*, p. 59.

[6] Tamoeda, Hiroyasu. "'La llama es mi chacra'. El mundo metafórico del pastor andino", p. 228.

[7] Arnold, Dense y Yapita, Juan de D. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*, p. 150.

[8] Tamoeda, Hiroyasu. "'La Llama es mi chacra'. El mundo metafórico del pastor andino", p. 236.

Ceremonia al inicio de marcaje de llamas. Foto: M. Mamani.

Las canciones de marca de camélidos vienen desde los tiempos antiguos, a través de la transmisión oral, de una generación a otra, y se han mantenido sin mayores alteraciones ni influencias externas hasta nuestros tiempos, excepto la incorporación de algunos instrumentos musicales de origen occidental, por ejemplo, la guitarra, ya incorporada al mundo andino[9].

La música en la ritualidad

La ganadería de camélidos domesticados (llamas y alpacas) es fuente principal de recursos económicos de la población aimara en el altiplano de Parinacota. Por consiguiente, el ritual de marcación de camélidos es uno de los ritos que se ha preservado con mayor autenticidad en la cordillera del norte, que proviene desde los tiempos precolombinos hasta los tiempos actuales con todo su poder ancestral, su significado simbólico y su especial connotación en la estructura social aimara[10], lo cual está fundado en los

[9] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 225.

[10] *Ibid.*, p. 227.

principios epistémicos del arte andino. La marcación de la ganadería de camélidos es una de las manifestaciones rituales más relevantes de la población aimara; tiene como finalidad fundamental el recuerdo y la reafirmación de propiedad familiar y se realiza en los meses de enero y febrero, cada dos o tres años, variando de pueblo en pueblo del área andina[11].

Rol de la música

La música ha sido transmitida en forma oral a lo largo de la historia andina. Por su estrecha relación con la religión y creencias del mundo andino, es considerada, desde un punto de vista mítico-religioso, como un elemento de enlace entre las comunidades aimaras y la naturaleza[12], concepto que viene desde las culturas antiguas y continúa siendo válido en los tiempos actuales. Por esta razón, los conquistadores europeos no pudieron desarraigarlo fácilmente de sus cultores. En la actualidad, la gente aimara mantiene esta idea, heredada de sus ancestros, que sirve para continuar y enlazar el pasado y el presente a través de ceremonias, manteniendo así incólume la ritualidad de camélido andino[13].

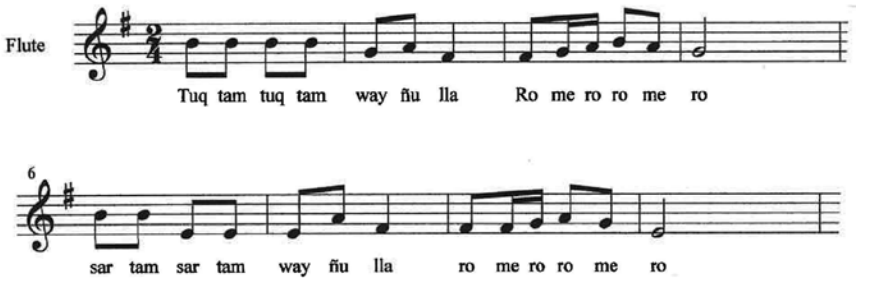
Para garantizar la efectividad de la ceremonia, los propietarios deben considerar la presencia de personajes musicales en su organización, y personajes rituales del poblado. Estos preparativos se efectúan con invitaciones a los personajes –como el *yatiri* (oficiante de ritos), músicos cantores y otros–, usando expresiones de cortesía aimara. De acuerdo con el sistema andino, en las invitaciones rituales está implícitamente incluido el sistema reciprocidad *ayni*, sin que se exprese o trate en forma específica. En cada pueblo o estancia existen dos o más cantores nativos y músicos que dominan instrumentos y son conocedores del desarrollo ritual. La presencia de personajes tradicionales es importante, ya que ellos, por su dominio del desarrollo ritual, guían las ceremonias y ejecutan las canciones correspondientes de cada paso ritual. Los cantos alusivos son colectivos y guiados por los cantores. Se observa mayor inclinación de las mujeres al canto, mientras que los varones prefieren mayormente la ejecución de instrumentos musicales. En algunas canciones se forman verdaderos diálogos, en los que se narran los episodios y pasajes que ocurren en la vida ganadera, mediante coplas cantadas y repetidas por los participantes[14].

[11] Martínez, Gabriel. "El sistema de los *uywiris* en Isluga", p. 250.

[12] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 223.

[13] Arnold, Dense y Yapita, Juan de D. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*, p. 98.

[14] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 273.

Los instrumentos musicales usados en el ritual son de cuerdas, como charango, mandolina o bandola; además, en algunos sectores existe inclusión de guitarra (ya incorporada al medio). Por las características del ritual, se evidencia la predominancia de la música vocal, cantada mayormente por las mujeres en idioma original.

Romero-romero. Canción de drama en la marcación.

Mito y ecología

Desde una perspectiva ritual, la ceremonia de marcación de animales, denominada en idioma aimara "*Uywa K'illpa*", incluye el culto y veneración a tres elementos simbólicos de la naturaleza, que conciernen a la ganadería de camélidos: *Uywiri* (criador), deidad de la tierra; *Samiri* (reproductor), deidad del manantial, y *Awatiri* (protector), deidad que protege.

Uywiri: ciertos accidentes geográficos, como cerros, montañas y montículos, con características especiales, son considerados *uywiri*, deidades y protectores del ganado[15], los cuales son físicamente visibles e inmediatos a la percepción humana, pero a la vez son simbólicos, ya que representan entes abstractos. Ambos atributos, morfológicos y simbólicos, hacen que los cerros sean merecedores de la categoría *uywiri*, y pueden apreciarse en el campo iconográfico como petroglifos y geoglifos.

Los elementos simbólicos se encuentran directamente vinculados con la música, la danza y el drama, las cuales, a su vez, están vinculadas con mitos y leyendas que caracterizan el mundo geográfico. Por ejemplo, el topónimo *phusiri qullu* significa "cerro ejecutante". El término *phusiri* viene del verbo aimara *phusaña*, "ejecutar", y la conjugación de raíz del verbo */phusaña/* más el sufijo nominal */-iri-/* forman la acción de "ejecutar con el soplido". Por lo tanto, *phusiri qullu* es, metafóricamente, "cerro ejecutante"

[15] Martínez, Gabriel. "El sistema de los *uywiris* en Isluga", p. 267; Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 222.

o "cerro músico". Del mismo modo, los elementos de la naturaleza, como rocas de color cobre, presentan con frecuencia las formas de instrumentos musicales; por ejemplo, el *wankarani*. El sustantivo *wankara* (instrumento musical de percusión) más el sufijo posesivo */-ni/* forman el significado "poseedor de *wankara*". Estos topónimos indican la estrecha relación de la música con el mundo geográfico e hídrico[16].

Awatiri: podemos visualizar en el proceso ritual de ganado dos categorías de entes protectores: (a) los atribuidos a la vida real (lo humano), representados simbólicamente por yerno y nuera, y (b) los poderes sobrenaturales (deidades), a la vez divididos en dos elementos: Tierra, representada por un felino: *titi*, (gato montés), y el manantial, representado por *chullumpi* (ave acuática).

En el desarrollo de la ceremonia ritual de marca de ganados las deidades protectoras reciben sendos homenajes de parte de los dueños de rebaño. En caso de que los *uywiri* tuvieran falencias en el control adecuado de los animales, los *tamani* pueden manifestar sus expresiones de protesta o amonestación. En caso de disminución de animales, ellos (*awatiri*) deben reponer los animales disminuidos a través del drama tradicional.

Mito e hidrografía

El concepto básico de generador de elementos del cosmos es el campo hídrico, es decir, lagunas y manantiales ubicados bajo el mundo subterráneo, desde el cual emergen los entes míticos y simbólicos. Se postula que los manantiales son considerados como el centro gravedad de bienes de la comunidad, lugar desde donde el *samiri* expulsa los bienes, como también los animales, la plata y el oro. La Tierra está formada por elementos simbólicos y concretos, y ello significa la retroalimentación de la comunidad. Si el humano no cumpliera con las normas rituales dentro del sistema de creencias, es muy probable que los entes míticos no provean los elementos necesarios para la humanidad, incluso pueden restringir la expulsión de bienes. De esta forma, la relación entre la vida real y los poderes sobrenaturales es establecida mediante relaciones simbólicas de la ritualidad andina[17].

[16] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 224.

[17] Harris, Olivia & Bouysse-Cassagne, Therése. "Pacha: en torno al pensamiento Aymara", p. 247.

Mitología y música

Dentro de los mitos tradicionales, la música se asocia directamente con el agua, como es el caso del "sereno", deidad en la que la música y los instrumentos musicales aparecen altamente simbolizados en el campo acuático y en la ritualidad aimara, siendo ello de gran importancia en la comunicación simbólica andina[18].

En el área andina la música no sólo está vinculada a las actividades sociales y culturales, sino también a las actividades socioeconómicas del ciclo anual. Por su papel intrínseco, la música cumple una función de comunicación en las ceremonias vinculadas a aspectos agrícolas y ganaderos. Por ejemplo, en los rituales *pacha-llampi* (siembra de las papas) y en los ritos a la plata, puesto que facilita el desarrollo y la eficacia del proceso. En efecto, para que una ceremonia ritual alcance su objetivo, el encargado del rito debe contar con músicos tradicionales idóneos en la ejecución de la ceremonia. Con este fin, los encargados deben disponer de una inversión para los grupos musicales. En tiempos antiguos, esta costumbre era practicada con sistemas de reciprocidad andina *ayni*[19]; los grupos musicales acompañantes en las ceremonias realizaban sus labores sin costo alguno para los encargados, empleando este sistema. Hoy en día, por razones de influencia mercantil, el sistema de reciprocidad aimara ha sido desplazado; en consecuencia, el costo de provisión de grupos musicales se hace cada vez más alto. A pesar de esta influencia mercantilista, este sistema se ha mantenido en las localidades altiplánicas; especialmente en las ceremonias asociadas con la ganadería y la agricultura[20].

Mito del manantial

La mitología de *phuju*, manantial en aimara, está vinculada con la reproducción de animales. En la mitología andina, el concepto del *phuju* o manantial fue muy difundido en la antigüedad y continúa en el período Inca hasta los tiempos actuales. De acuerdo con los cronistas, los Incas relacionaban al manantial con el mito de viracocha (Dios del Universo), a la vez que lo asociaban, simbólicamente, con la ruta acuática subterránea entre las montañas y el Océano Pacífico[21].

[18] Arnold, Dense y Yapita, Juan de D. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*, p. 96.

[19] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno".

[20] *Ibid.*, p. 225.

[21] Van Berg, Hans. *La Tierra no da así no más: Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*, p. 11.

En el sector estudiado de la región de Parinacota, el mito del *phuju* es muy común, de allí que uno de los mitos más comunes en el altiplano chileno es el *wallaqiri phuju* (manantial hirviente), mito que tiene directa vinculación con el mundo ganadero. Asimismo, los diferentes nombres de manantiales con significados análogos, caracterizados por las formas de expulsión del agua, se vinculan también con la reproducción de animales, por lo cual el concepto de *phuju*, para el andino, está estrechamente vinculado con la reproducción ganadera.

La representación simbólica de la categoría acuática dentro del mundo ganadero es el *chullumpi*, ave acuática que habita en las cercanías del manantial. Cada familia ganadera posee esta ave embalsamada, que se mantiene en un lugar sagrado. Durante el desarrollo del ritual se rinde homenaje mediante la música y el canto, y cobra mayor importancia en la ceremonia de clausura del rito de marcación de camélidos.

El simbolismo del manantial es complementado por los mitos acuáticos. La red de ríos y cauces proveen una metáfora efectiva para expresar la complementación de ríos y manantiales en el altiplano, y este mismo concepto es aplicado en la red de montañas y cerros, los conocidos como abastecedores de ganado. En las áreas de este estudio, el concepto de manantial está fuertemente conectado con la crianza de ganado, mito que viene desde los tiempos preincaicos. Esta es una de las maneras en las cuales los Incas crearon una metáfora para expresar la unidad de elementos en todo el imperio[22].

Estructura del ritual (etnología)

El esquema ritual y la secuencia de las ceremonias de marcación de ganados se inscriben en la estructura o esquema tradicional de la cultura aimara. Esquema que consta, generalmente, de tres partes fundamentales[23].

Apertura:
Víspera: Preparatoria y apertura del ritual.

Desarrollo:
Primer y segundo día: Marca y floreo de llamas y alpacas.

Clausura:
Tercer día: Rito de Samayaña; resumen y recuento de ganado; cierre o clausura del ritual.

[22] *Ibid.*, p. 38.

[23] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 225.

Desarrollo de la ceremonia

La noche anterior al día principal de la ceremonia, llamada víspera, corresponde rendir culto a los *uywiri* (deidades de la tierra), quienes "dan el beneplácito" para iniciar la apertura del rito, lo que, generalmente, se efectúa en el corral de animales camélidos vinculados con los cerros más próximos al poblado, que son considerados *uywiris*. Esta ceremonia se realiza sólo con asistencia de personajes rituales y propietarios, porque necesita de una alta concentración en la evocación a las deidades ancestrales.

Marcaje de llamas y la música/ Foto M. Mamani.

El día principal, muy temprano, después que los *awatiri* reúnen a los animales, la comitiva ritual se desplaza hacia el corral, en el cual la familia da por iniciada la ceremonia central marcación de camélidos y, junto con ello, la música también va cobrando importancia. Durante la mañana la comitiva, seguida por la comunidad asistente, realiza los cultos correspondientes a cada paso del ritual, ejecutando las etapas más significativas de la ceremonia de marcación. Enseguida, la comitiva ritual, portando elementos simbólicos rituales, simboliza la ceremonia central de *uywa k´illpaña*, momento culminante del rito, mediante la música, el drama y la danza, el cual se prolonga hasta las últimas horas de la tarde.

En la tarde del día, la ceremonia culmina con gran relevancia, en la que los asistentes, mediante gritos de regocijo vociferan ¡*wijway*!, ¡*wijway*!

(¡viva, viva!), dando por finalizada la jornada del día principal. Una vez concluida la ceremonia central, la comitiva ritual y los asistentes se trasladan a la casa ritual de los *tamani*, portando los elementos simbólicos y la banderola blanca que simboliza la nube.

Cada una de las canciones del ritual tiene su propia forma. La canción de desplazamiento *wisita*, *wisita* es cantada en forma de coplas por el cantor y seguida en coro por los asistentes, ejecución en la que sobresalen las voces de mujeres.

El segundo día continúa con la celebración del *urqu tama* (rebaño macho). La estructura del ritual y la secuencia de las ceremonias correspondientes del día se repiten con el mismo esquema del día anterior, siendo diferentes las melodías y ritmos de las canciones y con textos alusivos a cada una de las especies festejadas durante ese día.

En el tercer día, la *samayaña* (dramatización) es una de las ceremonias de mayor significación simbólica y mitológica del mundo ganadero. Mediante este rito dramático, la gente aimara busca el equilibrio entre el humano y las deidades. Además, dentro de esta actividad ritual se logra la reconciliación y se evita la posible desarticulación entre las partes, que pudiera ser provocada por conductas inadecuadas del humano o la disconformidad de las deidades.

Las deidades simbólicas reciben homenaje y reconocimiento por las labores realizadas en el cuidado y incremento de animales durante el año. En seguida, la pareja de *awatiri* que representa la vida real (humano) recibe los homenajes, los que consisten en ofrecer brindis en su honor con licores tradicionales, mediante los cuales los *tamani* expresan gratitud y alabanza por su abnegada tarea desplegada en ese año[24].

Los dueños de la ganadería de camélidos piden que la pareja solicitante demuestre sus habilidades en el manejo de animales, como una manera de garantizar el dominio de las técnicas ganaderas. Para ello, la pareja *awatiri* dramatiza nuevamente la danza y ritmo con movimientos más complicados, con látigos de honda, demostrando poseer habilidades para el pastoreo.

El *tamani*, acompañado por personajes rituales, con tañido de campanillas levanta en alto los elementos simbólicos principales y, en una dramatización, recibe simbólicamente los animales restituidos simbólicamente. En seguida, los *tamani* levantan en alto la *ch'uspa* y la música cobra mayor fuerza en su expresión; al mismo tiempo, una gran cantidad de artesanía en miniatura, en forma de avecitas y flores, son obsequiadas a cada uno de los asistentes como expresión propiciatoria de fertilidad y abundancia de animales, para dar paso así a la ceremonia siguiente.

[24] Spahni, Jean-Ch. "L' Enfloramiento' ou le culture du lama chez les Indies du Desert D' Atacama (Chili)", p. 33.

La danza y el drama

Inmediatamente después del cierre de la ceremonia se abren las puertas de la casa ritual y la comitiva, acompañada por los asistentes, se desplaza al patio principal, donde se levanta la gran fogata ritual llamada "luminaria", para dar apertura a este último rito de drama, música y danza en honor al ganado de camélidos. El drama se inicia con la danza Romero-romero, género musical que incluye giros melódicos, ritmos y dramas, y que muestra los principales aspectos de la vida ganadera. Los bailarines se ligan unos con otros, por la cintura, con el cordel de 150 cm; las mujeres llevan en su mano derecha la *q'urawa* (honda ritual) y los hombres la *t'ika wiska* (soga ritual), y bailan alrededor de la "fogata" simulando los movimientos de los animales[25].

Los jóvenes aimaras, de ambos sexos y en pareja, comienzan a danzar con ritmos ágiles y movimientos complicados que demuestran sus habilidades y técnicas en el manejo de animales[26]. Para esta expresión, dos o tres hombres se disfrazan con máscaras, simulando el animal camélido. El resto de los bailarines tratan de atrapar (lacear) a los disfrazados con implementos pastoriles –cordeles y hondas–, mientras los hombres disfrazados intentan escabullirse, pero el *awatiri*, utilizando sus habilidades, captura a los "animales" y los conduce hacia la mesa ritual donde reciben los honores con brindis de chicha; y, como una expresión de satisfacción, son invitados a bailar el Romero-romero.

El drama, al igual que la música y la danza, es un elemento de gran valor en el desarrollo ceremonial de marcación de ganado. Como una manifestación representativa, expresa en forma imitativa los movimientos de los animales e incluye las técnicas de destreza y habilidad en el manejo de camélidos. Todas estas representaciones dramatizadas se efectúan con música y danzas durante el rito, insertas en el mundo mítico-religioso andino, por lo que son consideradas como un elemento importante dentro del rito de clausura.

Conclusiones

En los acontecimientos mitológicos más complejos y más simples, la presencia y el poder de la música y el drama son evidentes, ya que ellos refuerzan y dan vitalidad a la identificación y personalidad de la comunidad aymara, vinculada con la realidad circundante. Asimismo, los colores

[25] Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 230.

[26] Palacios, Félix. "Pastores de Llamas y Alpacas", p. 134.

asociados con la flora y fauna y la toponimia geográfica juegan un papel importante en la percepción del mundo aimara, además de su valor intrínseco, que involucra una visión semántica del pensamiento andino[27].

La música y el drama no son simples elementos decorativos o de entretención del evento tradicional, sino que, por el contrario, cumplen una función profunda y efectiva en las relaciones entre lo humano y los elementos sobrenaturales en relación con los animales. En efecto, por su función comunicativa, facilitan la interrelación humano-naturaleza, tal como se ha descrito en cada paso de la ritualidad, valorando, simbolizando y proveyendo efectos profundos y metafóricos que reactualizan el sentido holístico[28].

Los cantos alusivos a las deidades y animales forman parte importante de la identificación y tienen un valor intrínseco en los contextos del ritual: mediante la música y los textos se rubrica y sella la efectividad del rito. Cuando la ceremonia alcanza su momento culminante y significativo, la música también consigue su máxima expresión y toma el sitial principal en la ritualidad.

El ritual de marcación de camélidos tiene un alto contenido simbólico, dramático y mítico, por medio del cual la gente andina procura encontrar el equilibrio entre la vida real y los poderes sobrenaturales. Además, mediante la marca de animales, cada núcleo familiar refuerza y asegura su estabilidad social y económica, legitimando la propiedad de la familia. El dramatismo permite a los propietarios sintetizar y evaluar los resultados de las tareas anuales de la vida ganadera, y, al mismo tiempo, hacer el recuento final de los animales[29]. Por otra parte, la comunidad aimara busca la compensación y el equilibrio en su bienestar, asociado con el ganado y su mundo circundante.

Traducción de vocablos aimaras

Awatiri	Pastor de llamas
Chullumpi	Ave acuática y simbólica
Chupikila	Dícese a alpaca hembra
Mamali	Dícese a llama hemra
Paqulli	Dícese a alpaca macho

[27] Harris, Olivia & Bouysse-Cassagne, Therése. "Pacha: en torno al pensamiento Aymara", p. 222.

[28] Van Berg, Hans. *La Tierra no da así no más: Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*, p. 165.

[29] Spahni, Jean-Ch. "L' Enfloramiento' ou le culture du lama chez les Indies du Desert D' Atacama (Chili)", p. 33; Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", p. 78.

Phuju	Manantial
Phusaña	Instrumento de viento
Phusiri qullu	Cerro ejecutante
Samayaña	Rito de incremento
Tamani	Dueños de ganado
Uywa tama	Rebaño macho
Uywiri	Protector de ganado
Wallaqiri	Herviente de líquido
Wankara	Instrumento de percusión
Wisita	Préstamo español 'visita'
Yatiri	Oficiante de ritos

Bibliografía

Arnold, Dense, y Yapita, Juan de D. (1998) *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Impresión Talleres gráficos Hisbol.

Flores Ochoa, Jorge. (2000) *Llamichos y Paqochiros: pastores de llamas y alpacas*. Cuzco, Perú: CEAC, Centro de Estudios Andinos, pp. 13-20.

García, Federico *et al.* (2004) *Pachakuteq: Una aproximación a la cosmovisión andina*. Lima, Perú: San Marcos, Fondo Editorial del Pedagógico.

Gundermann, Hans. (1984) "Ganadería aymara, ecología y forrajes: evaluación regional de una actividad productiva" *Revista Chungará*, nº 12, UTA: pp. 99-123.

Harris, Olivia & Bouysse-Cassagne, Therése. (1988) "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En *Raíces de América.* Ed. Xavier Albó, Alianza Editorial/ UNESCO, pp. 217-281.

Mamani, Manuel. (1996) "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno". En *Cosmología y Música en los Andes*. Ed. Max P. Baumann, pp. 221-245.

Martínez, Gabriel. (1976) "El sistema de los *uywiris* en Isluga". En *Homenaje al Dr. Gustavo le Paige*. Arica, Chile: Universidad del Norte, pp. 237-255.

Spahni, Jean-Ch. (1962) "L' Enfloramiento' ou le culture du lama chez les Indies du Desert D' Atacama (Chili)".

Palacios, Félix (1988) "Pastores de llamas y alpacas". En Albó, Xavier. (editor) *Raíces de América*. Alianza editorial /UNESCO, pp. 133-150.

Tamoeda, Hiroyasu. (1988) "La llama es mi chacra". El mundo metafórico del pastor andino. En Ochoa Flores, J. (editor) *Llamichos y Paqochiros*. Cuzco, Perú: CEAC, pp. 225-235.

Van Berg, Hans. (1990) *La Tierra no da así no más: Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Isbol / UCB/ICET.

Van Kessel, Juan. (2007) *El floreo en Lirima Viejo (Tarapacá, Chile)*. Cuadernos de investigación en cultura y tecnología andina. Iquique: IECTA.

ÍNDICE DE MATERIAS

abridor de caminos 9, 183, 184

academia 4, 7, 8, 9, 37, 39, 46, 49, 54, 125, 183, 191, 232

aimara 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 327

ajustes curriculares 37

alférez 132, 133

América Latina 84, 186, 192, 207, 212, 214, 215, 223, 235, 277, 282

anticueca 10, 253, 265, 267, 268, 269, 272

antipoesía 253, 255, 257, 258, 259, 260, 263, 271, 272

antropología 240, 251, 315

aprendizaje 17, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 52, 53, 184, 186, 188, 198

archivo 49, 50, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 90, 93, 107, 108, 110, 115, 120, 121, 161, 181, 236, 296, 310, 311, 312

arqueología 315

artes 4, 7, 8, 37, 39, 42, 45, 46, 47, 50, 54, 58, 72, 74, 79, 111, 126, 137, 138, 140, 142, 145, 153, 161, 183, 187, 189, 191, 214, 216, 226, 227, 228, 230, 242, 251, 282, 283, 285, 311, 312

asignatura de música 37, 50, 51, 53

bellas artes 4, 7, 8, 37, 39, 42, 50, 54, 79, 111, 138, 145, 153, 183, 189, 191, 242

camélidos 10, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327

canción política 237, 249

catálogo 49, 50, 75, 76, 78, 79, 90, 185, 282

Catedral de Santiago 41, 48, 49, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 94, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 121

Chile 3, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 17, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 90, 91, 94, 96, 102, 104, 107, 110, 111, 112, 121, 125, 126, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 150, 151, 153, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 197, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 265, 266, 272, 273, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 288, 289, 291, 293, 296, 297, 299, 301, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 328

ciudad cultural 289, 292, 301, 308, 309

cognición 19, 20, 23, 24, 29, 30, 31

colección 30, 85, 86, 89, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 107, 108, 109, 121, 154, 159

Colegio de San Ignacio 109

Colonia 37, 39, 77, 81, 110, 111, 291, 315

composición 10, 47, 48, 50, 75, 78, 108, 126, 130, 131, 139, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 184, 185, 187, 201, 202, 204, 206, 217, 219, 220, 222, 225, 230,

234, 235, 243, 244, 275, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 286, 287

composición musical 10, 50, 217, 219, 220, 222, 230, 235, 281

Compositores con otras ocupaciones 220, 226

Compositores de otros espacios 221, 228

Compositores extranjeros avecindados en Chile 221, 228

Compositores formadores 220, 227

Concepción 10, 46, 49, 95, 98, 113, 114, 119, 120, 122, 123, 165, 185, 269, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312

consolidación 37, 40, 208

consumo cultural 58

coros 48, 50, 51, 53, 103, 106, 113, 118, 153, 156, 157, 168, 170, 174, 227, 292, 296, 298, 311

Coros Polifónicos 294, 296, 297, 298, 301

Corporación Sinfónica 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 305, 310, 311, 312

cosmos 313, 316, 321

creatividad 55, 57, 62, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 287

crónica 9, 129, 135, 156, 178, 217, 219, 220, 229, 231, 235, 246, 249, 293, 310, 311, 312

cultura 55, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 81, 111, 126, 134, 138, 164, 180, 189, 208, 209, 211, 212, 214, 216, 233, 235, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 276, 280, 288, 292, 294, 295, 297, 298, 300, 309, 315, 316, 323, 328

derechos 4, 59, 105, 135, 162, 315

discurso 10, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 178, 195, 209, 210, 211, 213, 215, 256, 257, 258, 267, 269, 272, 292

Divertimento cordovés 275, 281, 283, 284, 285, 286

divino Arte 9, 151, 178

drama 10, 313, 314, 320, 321, 324, 326, 327

educación 17, 35, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 112, 156, 178, 179, 220, 225, 231, 244, 245, 269, 293, 300, 334, 335, 336, 337, 338

educación básica 37, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 53

educación media 37, 44, 46

educación musical 29, 35, 39, 43, 45, 46, 53, 156, 220, 225, 269, 334, 336, 337

educación pertinente 55, 66, 68

El Diario Ilustrado 166, 170, 203

El Mercurio 52, 148, 154, 157, 158, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 175, 176, 177, 203, 204, 216, 296, 311, 336

Ensamble Serenata 277

Escuela de Coros y Canto Lírico 297

estética 10, 13, 14, 15, 17, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 64, 65, 71, 125, 126, 151, 153, 161, 162, 172, 177, 178, 186, 205, 206, 208, 209, 214, 215, 216, 225, 237, 240, 243, 247, 248, 249, 276, 335

etnología 323

existencialismo 211

Facultad de Artes 74, 161, 183, 189, 230, 282, 283, 285, 312, 335, 336

folclor 50, 53, 125, 126, 132, 265, 276, 277

formación 9, 14, 15, 17, 25, 27, 29, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 62, 63, 94, 119, 159, 184, 190, 208, 213, 217, 219, 220, 229, 230, 231, 233, 234, 243, 278, 281, 293, 302, 334, 337

hidrografía 16, 313, 316, 321

historia musical 175, 308, 335

historiografía musical 153, 205, 289

identidad 14, 55, 60, 66, 67, 70, 71, 72, 149, 186, 192, 207, 209, 210, 211, 233, 235, 248, 249, 253, 256, 257, 259, 260, 271, 273, 280, 288, 289, 291, 293, 297, 298, 308, 309, 315

imaginario 125

importación 9, 75, 79, 84, 94

independencia 29, 40, 190, 203, 261, 293

indigenismo 125

innovación 54, 55, 62, 63, 243, 309

institucionalidad músico-cultural 37

Instituto de Extensión Musical 14, 37, 38, 42, 50, 110, 135, 137, 138, 150, 197, 201, 213, 247, 295, 312

instrucción 40, 41, 42, 50, 55, 57, 62, 66, 86, 115, 154, 155, 159

intérpretes compositores 220, 221

jazz 10, 16, 223, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 286, 287, 288, 336

La Época 203, 216

La muerte de Alsino 15, 195, 197, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 216

La Nación 158, 159, 163, 164, 166, 167, 168, 172, 198, 203, 204, 205, 216

Latinomúsicaviva 277

la Tirana 132, 133

La Voz de las Calles 26, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134

legislación 44

lenguaje 9, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 48, 52, 53, 58, 70, 161, 162, 187, 205, 206, 211, 214, 220, 239, 240, 244, 249, 255, 257, 260, 266, 271, 275, 277, 279, 280, 281, 286, 287, 315

lenguaje musical 13, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 48, 52, 53, 187, 220, 266, 279, 280, 286, 287

Los Jaivas 277

mercancía 16, 237, 247, 250

metáfora 313, 317, 323

mitología 313, 322

moda italiana 205

música chilena 15, 49, 131, 134, 138, 139, 161, 179, 180, 183, 195, 202, 205, 206, 215, 233, 235, 241, 242, 244, 291, 304, 305, 311, 334, 336

música-drama 313

música latinoamericana 214

música sacra 9, 75, 79, 84, 86, 88, 90, 91, 94, 99, 103, 106, 107, 110, 165, 167, 221, 229

musicología 13, 47, 220, 225, 240, 289, 336, 338

nacionalismo 14, 82, 112, 125, 164, 180, 208, 211

Non Serviam 207

nueva canción chilena 15, 237, 240, 249, 334

órgano 77, 78, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 115, 116, 118, 137, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 291

Orquesta Sinfónica 9, 14, 15, 42, 50, 126, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 186, 213, 232, 233, 244, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 310, 311, 335

percepción 17, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 133, 313, 320, 327

piano 49, 50, 131, 143, 154, 155, 156, 159, 161, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 176, 185, 186, 187, 197, 202, 223, 233, 278, 280, 282, 283, 284, 286, 304, 306, 310, 335, 336

poema sinfónico 9, 15, 26, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 197, 200, 202, 204, 205, 206

poesía 160, 167, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 271

política 10, 11, 15, 40, 42, 61, 62, 72, 207, 215, 237, 239, 240, 241, 249, 250, 266, 293, 297, 334

pragmática 19, 62, 66

pregón 126, 127, 132

Premio Nacional de Música 205

profesores compositores 220, 225

realidad social 211

recepción 9, 75, 77, 78, 79, 81, 106, 111, 151, 160, 169, 170, 171, 205, 213, 301, 338

Recoleta Dominicana 76, 109, 111

reformas educacionales 37, 43

República 37, 40, 77, 104, 124, 137, 140, 154, 155, 160, 162, 176, 204, 205, 207, 209, 293, 295, 338

Revista Musical Chilena 10, 15, 42, 60, 74, 110, 111, 112, 134, 137, 138, 150, 183, 188, 205, 216, 217, 218, 219, 235, 236, 243, 251, 272, 273, 288, 300, 305, 334, 335, 336, 337, 338

rito 315, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 326, 327

ritualidad 313, 316, 318, 319, 321, 322, 327

samayaña 323, 325, 328

semántica 19, 20, 22, 25, 29, 327

serialismo dodecafónico 243, 244, 251, 302

siglo XXI 9, 13, 55, 58, 60, 63, 217, 219, 220, 250

sintáctica 19, 20, 29

sociedad 9, 13, 14, 34, 40, 41, 42, 49, 50, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 69, 70, 71, 76, 79, 84, 106, 110, 111, 112, 135, 138, 145, 151, 153, 156, 157, 158, 162, 163, 165, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 192, 203, 205, 208, 210, 219, 233, 237, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 266, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 311, 316, 317, 334, 335, 338

Teatro Municipal 40, 41, 42, 49, 50, 51, 155, 195, 202, 203, 204, 209, 213, 214

temporalidad 17, 272

tradición 52, 53, 59, 64, 71, 103, 125, 126, 129, 131, 132, 134, 149, 157, 162, 174, 184, 185, 186, 207, 209, 214, 215, 240, 241, 242, 250, 253, 254, 255, 265, 276, 277, 286, 304, 305, 308, 309, 335

tradición oral 52, 134, 253, 254, 335

Universidad de Chile 11, 14, 37, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 74, 110, 111, 112, 137, 138, 140, 141, 145, 150, 153, 161, 180, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 197, 201, 213, 217, 230, 234, 242, 247, 251, 253, 281, 282, 283, 285, 293, 310, 311, 312, 333, 334, 335, 336, 337, 338

Universidad de Concepción 46, 269, 289, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 305, 306, 310, 311, 312, 335, 337

uywiri 320, 328

vanguardia 185, 186, 195, 201, 207, 211, 212, 213, 215, 237, 240, 242, 245, 249, 258, 276, 287, 292, 302, 307, 308, 334

Ventana de jazz 16, 275, 278, 279, 280, 281, 286

vida musical 49, 50, 135, 137, 138, 150, 153, 158, 161, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 183, 219, 289, 298, 301, 303, 310

yatiri 319, 328

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adler, Mauricio 305

Advis, Luis 185, 226, 234, 240, 244

Aguilar, Miguel 225, 227, 244, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 343

Alarcón, Víctor 51

Alcalde, Andrés 190, 227, 232, 342

Alessandri Palma, Arturo 203

Allende, Pedro Humberto 9, 14, 26, 51, 125, 126, 128, 129, 132, 134, 156, 163, 179, 180, 185, 227, 231

Alzedo, José Bernardo 41, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 101, 102, 107, 108, 111, 114, 115, 124

Alzedo, José Bernardo 41, 84, 86, 111, 114, 115

Amenábar, Juan 16, 51, 227, 275, 281, 282, 283, 285, 288

Anderson, Leroy 26

Ansaldi, Fernando 149

Aracena Infanta, Aníbal 9, 151, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 166, 167, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 229

Aránguiz, Waldo 51, 225

Arias, Josés 142, 143, 147

Arrau, Claudio 51, 184, 296

Arrieta Cañas, Luis 41, 179, 209

Arteche, Miguel 283

Asuar, José Vicente 51, 227, 282, 305

Attali, Jacques 249, 250

Baeza, Mario 51, 225

Balmaceda, Pedro 155

Balmes, José 187, 189

Barrios, Eduardo 208

Becerra, Gustavo 51, 126, 139, 148, 149, 184, 185, 225, 227, 240, 242, 244, 247, 282

Benjamin, Walter 248, 250

Bertrand Vial, Julio 208

Besoaín, José Miguel 41

Betteo, Juan 155

Blest, Clotario 141, 246

Bodenhofer, Andreas 187, 192, 233

Botto, Carlos 51, 227

Bravo, Roberto 51

Brescia, Domingo 126

Brncic, Gabriel 51, 228

Bustamante, Isabel 143

Cáceres, Eduardo 186, 187, 192

Eduardo Cáceres 186, 187, 190, 227

Cage, John 305

Campusano, Juan 155

Carnicer, Ramón 40

Carrasco, Eduardo 188, 189, 190, 192, 224

Carrasco, Fernando 190, 227

Carvajal, Armando 51, 137, 139, 146, 148, 197, 202, 203, 204, 205, 221, 243

Carvajal, Héctor 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 228

Casals, Pablo 138

Cerutti, Ángel 143

Claro Valdés, Samuel 39, 54, 76, 77, 79, 110, 163, 180, 226, 342

Cooke, Derrick 19

Córdova, José Luis 283, 284, 286, 287

Cori, Rolando 190, 227, 283, 288

Cotapos, Acario 208, 226
Davis, Miles 276
Debussy, Claude 26, 201
Decker, Germán 154
Deutsch, Max 183, 185, 186
D'Halmar, Augusto 208
Dourthé, Tito 147, 149
Durán, Eusebio 155
Escobar, Roberto 20, 34, 226, 310
Falabella, Roberto 142, 227, 244, 247
Ferrara, Franco 183, 185, 341
Fischer, Zoltan 143, 146, 149
Frick, Guillermo 41
Gacitúa, Oscar 51
García, Fernando 51, 146, 189, 227, 239, 242, 244, 247, 251, 278, 288
García Guerrero, Alberto 208
Garrido-Lecca, Celso 228, 240
Garrido, Pablo 16, 202, 221, 232, 275, 278, 280, 288
Georges, Valene 191
Giarda, Luigi Stefano 126, 153, 155, 179
Girondo, Oliverio 208
Gómez Millas, Juan 141, 148
González, Juan Francisco 208
Grazioli, Ubaldo 143
Guarello, Alejandro 190, 227, 345
Guerra, Flora 51
Guzmán, Ernesto Arnaldo 208
Guzmán, Federico 41, 49, 185, 192
Haiquel, Carlos 51
Herz, Henry 41
Howell, Henry 84
Hügel, Raoul 153
Huidobro, Vicente 186, 207
Iniesta, Enrique 139, 143, 146, 149
Izquierdo, Juan Pablo 51
Jara, Víctor 190, 224, 232
Jiménez, Juan Ramón 130, 185
José Vicente Asuar 51, 227, 282, 305
Junge, Wilfried 221, 301
Kock, Herman 304, 307
Lara, Fernando 51
Lémann, Juan 51, 222
Leng, Alfonso 15, 51, 131, 134, 172, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 226, 231
Letelier, Alfonso 51, 137, 140, 147, 148, 150, 184, 185, 227, 231, 254, 265, 267, 268, 273
Letelier, Carmen Luisa 51, 191
Letelier, Miguel 51, 227
Lobatón, José 81
Loewe, Hanns 143
López, Luis 51
Machado, Manuel 185
Magallanes Moure, Manuel 208
Mahler, Gustav 201
Mariátegui, José Carlos 208
Martínez, María Luz 51
Martínez, Raúl 143
Maturana, Eduardo 222, 239, 242, 244, 251, 282
Medina, Arturo 294, 295, 296, 298, 301, 303
Méndez, Patricio 51
Messaien, Olivier 184, 186
Minoletti, Guido 51
Mistral, Gabriela 171, 198, 232, 233, 262
Molina, Enrique 294, 300, 301, 303, 310

Montecinos, Alfonso 51
Moreau Gottschalk, Luis 41
Morelli, Vicente 155
Morris, Charles 19
Negrete, Samuel 151, 227
Neruda, Pablo 186, 257, 261, 262, 263
Ohlsen, Óscar 51, 223
Orlandini, Luis 40, 51, 54
Orozco, José Clemente 208
Orrego Salas, Juan 137, 139, 140, 142, 143, 148, 150, 228
Ortega, Sergio 15, 228, 232, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 246, 251, 342
Ortíz de Zárate, Eleodoro 50, 158, 222
Ortiz de Zárate, Julio 208
Osorio, Manuel 82
Parada, Claudia 51
Parra, Nicanor 16, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 265, 268, 272, 273
Parra, Violeta 16, 224, 232, 254, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273
Pasini, Clara 143
Peña Hem, Jorge 51
Pereira, Celerino 151, 153, 155, 158, 172
Pereira Salas, Eugenio 54, 76, 111, 161, 180, 311
Perl, Alfredo 51
Pitágoras 20, 21
Platón 19, 53
Pons, Eduardo 155
Pons, Emilio 155
Prado, Pedro 15, 195, 197, 198, 199, 202, 204, 208, 209, 210, 215
Protágoras 259, 260
Puelma, Roberto 153, 161, 221
Quesada, Francisco 146, 149
Quezada, Ernesto 51
Quitral, Rayen 51
Raccagni, Herminia 148
Renard, Rosita 51
Rettig, Francisco 51
Reyes, Agustín 155
Ried, Alberto 208
Riesco, Carlos 51, 139, 226
Rivera, Diego 208
Robles, Manuel 40, 49, 342
Rojas, Abraham 142, 143
Rosas, Fernando 78, 112, 149, 226
Saint Saenz, Camille 26
Salas Viu, Vicente 138, 139, 150, 161, 163, 167, 180, 199, 206, 216, 311
Salinas, Horacio 188, 192, 224
Santa Cruz, Domingo 42, 51, 106, 111, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 150, 153, 158, 161, 172, 173, 174, 175, 180, 201, 202, 205, 216, 227, 231, 243, 248, 295, 296, 312, 344
Schidlowsky, León 51, 227, 242, 243, 282
Silva, Aurelio 155
Siqueiros, David 208
Soro, Enrique 51, 126, 153, 155, 161, 163, 172, 180, 213, 227, 231, 300, 304
Stein, Hanns 190, 242
Stitchkin Branover, David 294, 303
Stöber, Federico 155
Strauss, Richard 201
Tapia Caballero, Arnaldo 51
Tapia y Zegarra, Melchor 80, 81
Terç, Stephan 143
Tevah, Víctor 51, 138, 146, 341

Urrutia Blondel, Jorge 39, 54, 162, 180, 205, 215, 216, 227, 281
Uzcátegui García, Emilio 131
Valcárcel, Juan Manuel 142, 143
Valdés, Maximiano 51
Valencia, Pedro 151
Vallejo, César 207
Vergara, Victoria 51
Vila, Cirilo 9, 15, 51, 146, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 227, 244, 341
Villarroel, Verónica 51
Vinay, Ramón 51
Wagner, Richard 201
Waiss, Elena 143, 149, 175
Webern, Anton 304, 305
White, John 41
Zapiola, José 40, 49
Zegers, Isidora 40, 49

SÍNTESIS CURRICULAR DE LOS AUTORES

Agustín Cullell es director de orquesta español, de acreditada trayectoria en los medios hispanoamericanos. Por su labor artística y pedagógica fue considerado un valor representativo de la actividad musical iberoamericana. En 1951 egresó como violinista en el Conservatorio Nacional de Música, Chile. Conjuntamente, cursó Piano, Música de Cámara y Composición. Participó en numerosos recitales y en 1952 fundó el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, con el que realizó una exitosa labor, siendo objeto de diversas distinciones. Inició estudios de Dirección con Víctor Tevah, perfeccionándolos en Europa con Ataúlfo Argenta, España; Louis Fourestier, Francia, y Alceo Galliera, Italia. Seminarios con Franco Ferrara, Roma, y Hanns Swarowsky, Viena. Como Director fue titular de las orquestas Sinfónica de Chile y Filarmónica de Santiago; Nacional de Costa Rica; Filarmónica de Bogotá y Sinfónica de Cali, Colombia. Desempeñó importantes cargos y cátedras en las universidades de Chile, Austral de Chile y Costa Rica. Entre 1977 y 1984 dirigió el Centro Interamericano de Estudios Instrumentales (CIDESIN), dependiente de la OEA. Como invitado ha dirigido las principales orquestas de Argentina, Colombia, México, Rep. Dominicana, Perú, Venezuela; Columbia y Garland, USA, junto con España. Distinciones: Premio de Honor, Festivales de Arte Universitarios y Premio Nacional de la Crítica, Chile; Diplomas al Mérito: Colombia, Costa Rica; Morelia, México; The International Cultural Diplomma of Honor, USA; Cruz de Caballero "Orden del Mérito Civil", concedido por S.M. Juan Carlos I, Rey de España.

Rafael Díaz S. es compositor y etnomusicólogo, doctor en Etnomusicología, Humboldt Universität zu Berlin, Alemania-Universidad Autónoma de Madrid, España. Magíster en Música, Catholic University of America, Washington DC. Diploma en Música per le Scena Accademia Chigiana di Siena, Italia. Licenciado en Composición y licenciado en Música, Universidad de Chile. Sus principales profesores fueron Cirilo Vila y George Crumb, en composición, y Joaquina Labajo y Thomas Müller, en etnomusicología. Sus líneas de investigación principales son la performática musical de los pueblos originarios y la arqueoacústica de los instrumentos precolombinos. Profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile en las cátedras de Composición y Etnomusicología y profesor del Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en la cátedra de Análisis de la Composición.

Cristián Guerra Rojas es doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, magíster en Artes mención Musicología, licenciado en Música y profesor especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición de la Universidad de Chile. Desde 1993 ha impartido diversas asignaturas en institucio-

nes como la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Tecnológica de Chile INACAP, la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y la Escuela de Música Popular de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Fue coordinador académico del programa de Magíster en Artes, mención Musicología, de la Universidad de Chile, entre 2008 y 2012. Como investigador ha integrado equipos de musicólogos en proyectos FONDECYT sobre la música chilena en el siglo XIX, en proyectos CONICYT vinculados con la *Revista Musical Chilena* y ha sido ejecutor principal en un proyecto del Fondo de la Música sobre la música pentecostal. En 2006 recibió Mención honrosa única en V Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés", por el artículo "Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles" (*Resonancias* Nº 20, mayo de 2007). Ha participado en congresos académicos tanto en Chile como en el extranjero, y ha publicado artículos y otros escritos en revistas nacionales e internacionales. Ha ejercido como evaluador en el Fondo de la Música línea Investigación y fue jurado del VII Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés" en 2010. Actualmente ejerce como subdirector de la *Revista Musical Chilena.*

Silvia Herrera Ortega es musicóloga y académica de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. El punto de partida de sus investigaciones se centra en los compositores con formación académica que representan la vanguardia musical de los años 50-73 en el país. Siguiendo este recorrido, estudia sobre los músicos chilenos en el exilio. Por una nutrida relación epistolar con algunos, y los viajes a Europa para conversar directamente con otros, ha podido realizar un trabajo de recopilación de obras, experiencias y reflexiones en torno a las poéticas musicales realizada por estos músicos fuera de su propio espacio cultural. Producto de este mismo estudio, la investigación actual está centrada en la problemática música-política, ampliando su marco de acción en torno a la música popular, específicamente la canción política de autoría del compositor Sergio Ortega y del movimiento llamado la "nueva canción chilena". Paralelo al trabajo musicológico y académico-docente, participó del Taller de Composición del Instituto de Música de la PUCV (1983-1999), dirigido por el compositor Andrés Alcalde, experiencia que ha decantado en la composición de diversas obras, varias de ellas han sido interpretadas en conciertos y festivales de música contemporánea.

Manuel Mamani M. es académico e investigador por más de 40 años de la Universidad de Tarapacá, Arica. Ha sido jefe de carrera de Pedagogía en Educación Musical y ha dictado cátedras de Antropología Cultural en las carreras de Ingeniería Comercial, Psicología, Enfermería e Historia y Geografía. Ha sido académico invitado a dictar cátedras de Lengua y Cultura Aimara en la Universidad del Norte y en la Universidad Arturo Prat de Iquique. Ha publicado como autor varios libros de su especialidad y como coautor diversos libros de divulgación internacional y una veintena de artículos en múltiples revistas científicas sobre la etnografía andina y sociolingüística aimara. Ha formado

parte del Comité Editor de la revista *Diálogo Andino*, de la Universidad de Tarapacá, de la revista de antropología chilena *Chungará*, de la Universidad de Tarapacá, y de la *Revista Musical Chilena*, de la Universidad de Chile, de la que es actualmente Miembro Honorario.

Jorge Martínez Ulloa es compositor, musicólogo y profesor titular en la Universidad de Chile, licenciado en Música, Universidad de Niza, Universidad de Chile, magíster en Musicología y candidato al Doctorado en Estética, Universidad de Chile. Docente en los programas de Musicología y de Composición de la Universidad de Chile. Como compositor tiene un catálogo de más de 150 obras para varias formaciones instrumentales de cámara y para orquesta, electroacústicas, digitales, multimediales, instalaciones, arte sonoro y de teatro musical. Estas piezas han sido estrenadas en países europeos y latinoamericanos. Ha grabado cuatro CD con obras originales y participado en más de siete CD colectivos, tanto en Chile como Argentina, Brasil e Italia. Como musicólogo ha publicado artículos en numerosas revistas y medios especializados, participado en congresos y ofrecido conferencias, tanto en Europa como en Latinoamérica. Su área de interés comprende la música de pueblos originarios americanos, la música de tradición oral y la música contemporánea. Como disciplinas, cultiva el análisis musical, la organología, la semiótica de la música, la estética y la filosofía de la música.

Nicolás Masquiarán Díaz es licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción, magíster en Artes, mención Musicología, por la Universidad de Chile. Miembro de la Sociedad Chilena de Musicología. Actualmente se desempeña como profesor asistente en la Universidad de Concepción para las áreas de tecnologías y cultura musical. Sus principales líneas de investigación son el rock chileno de posdictadura y la reconstrucción de la historia musical de su ciudad desde un enfoque sociohistórico, fue este último el tema de su tesis de Magíster, "La construcción de la institucionalidad musical de Concepción, 1934-1963", ha dictado numerosas conferencias y ponencias presentadas en Chile y Argentina, y diversos artículos publicados en revistas especializadas de nuestro país. Colaborador en Radio Universidad de Concepción como productor y locutor, desde ahí divulga semanalmente repertorio nacional de concierto. Destacan su contribución en el rescate del archivo patrimonial de la Corporación Sinfónica de Concepción y su publicación "Miguel Aguilar: Obras para voz y piano. Obras para piano solo", que recupera parte de un significativo patrimonio musical penquista.

Gabriel Matthey Correa es compositor, ingeniero civil y magíster en Gestión Cultural, profesor de Cultura Chilena y coordinador del Magíster en Gestión Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. También colabora en la Universidad Alberto Hurtado. Constantemente ofrece charlas y talleres sobre música, educación, gestión y cultura. Asimismo, escribe artículos sobre estas y otras materias. Como compositor, ha creado música instrumental, vocal y electroacústica, abarcando desde instrumentos solistas hasta grupos de cámara y orquesta sinfónica completa, con obras publicadas en diferentes

CD. Como ingeniero ha trabajado en el área privada, pública y universitaria, en diseño de proyectos, docencia e investigación. Como gestor cultural ha sido presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y del Consejo Chileno de la Música (UNESCO). En la actualidad es nuevamente presidente de la ANC. Por otra parte, colabora con el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional y es consejero del Ministro de Cultura, integrante del Consejo de Fomento de la Música Nacional, CNCA.

Álvaro Menanteau es doctor en Musicología, Universidad de Helsinki, Finlandia, y magíster en Musicología, Universidad de Chile. Ha expuesto en congresos internacionales de musicología (La Habana 1994, Santiago 1997, Buenos Aires 2005, Lima 2008, Caracas 2010 y Córdoba 2012) y publicado artículos acerca de música popular chilena en los diarios *El Mercurio* (1998 y 2005) y *La Tercera* (2000). Desde 2012 forma parte del Comité Editorial de *Revista Musical Chilena* y es editor de la revista *Matiz*, periódico musical publicado por Escuela Moderna de Música. Desde 1990 a la fecha implementa y dicta las asignaturas Historia de la Música Popular, Música Popular en Chile y Música del Siglo XX para la carrera de especialista en Arreglos y Composición de Música Popular, en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. También ha impartido cursos de música popular en la Escuela de Verano de la Universidad de Chile (1993 y 2000) y participado en programas radiales orientados a la difusión de la música chilena. El año 2003 publica su primer libro, "Historia del jazz en Chile" (Ocholibros Editores), reeditado en agosto de 2006. En 2011 edita y produce el libro de partituras Vicente Bianchi y su piano a los 90 (Escuela Moderna/SCD).

Luis Merino Montero es musicólogo y profesor. En 1966 obtuvo el grado de licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología. En 1968 obtuvo el grado de Master of Arts en la Universidad de California, Santa Bárbara, y en 1972 el de Doctor of Philosophy (Ph.D.) en la Universidad de California, Los Angeles. Profesor titular e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su quehacer lo ha orientado prioritariamente a la musicología, específicamente al estudio de la música chilena y latinoamericana desde un punto de vista integral. Se desempeña como director de la *Revista Musical Chilena* desde 1973. En 1976, 1995-1999 y 1999-2003 cumplió las funciones de decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre 1990 y 1993 fue vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile. Entre 2003 y 2006 se desempeñó como director del Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz de la Universidad de Chile, y entre 2006 y 2011 fue vicerrector Académico de la Universidad Central de Chile. Obtuvo en 2004 el Premio Bicentenario. Desde 1981 es Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

Daniel Miranda Martínez es profesor de Música, licenciado en Educación Musical y magister en Gestión y Liderazgo Educacional. Ha realizado labor pedagógica de especialidad en los últimos 10 años en el Liceo Experimental Artístico y en el Departamento de Música (DEMUS) de la Universidad Me-

tropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). En representación de esta última ha realizado ponencias en el II Encuentro Nacional de Educación, en la 9ª Conferencia Regional Latinoamericana y 2ª Conferencia Panamericana de Educación Musical ISME Chile 2013, entre otros. En su labor artística se cuenta la creación y dirección de la Orquesta de Cámara de la UMCE, el estreno de obras de música de cámara, instrumento solista y obras corales en diversas salas de conciertos de nuestro país. La Academia Chilena de Bellas Artes ha incluido una composición de su autoría en el disco Música Docta Chilena Vol. 1 para Piano a 4 Manos, grabado por las pianistas Daniela Costa y Ana María Cvitanic. Actualmente la Biblioteca Nacional de Chile cuenta con un catálogo de las partituras de sus obras compuestas hasta el 2009.

Carmen Peña Fuenzalida es profesora de Educación Musical, licenciada en Musicología, ambas por la Universidad de Chile, y magíster en Humanidades, Universidad Adolfo Ibáñez. Desde 1983 hasta hoy trabaja en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile en docencia de pregrado, posgrado y en investigación. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, miembro del Comité Editorial de *Revista Musical Chilena* y fue editora de la revista *Resonancias* del Instituto de Música, junto al compositor Alejandro Guarello. Ha colaborado en publicaciones chilenas y extranjeras, elaborado material de apoyo para la docencia escolar y universitaria, dirigido tesis de grado y publicado en torno a temas de música y músicos chilenos.

Juan Carlos Poveda Viera es magíster en Artes, mención Musicología, con estudios superiores en Guitarra Clásica, Universidad de Chile. En el 2008 obtiene la beca de Estadías Cortas de Investigación, Departamento de Posgrado de la Universidad de Chile, con la que financia una estancia en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sede Barcelona, supervisado por el Dr. Josep Martí. Como musicólogo ha participado en diversos proyectos de investigación (FONDECYT, CNCA), congresos y publicaciones, con temas como la sonoridad y la musicalización de espacios, discursos de modernismo musical en el Chile de principios del siglo XX, y actualmente con la representatividad del sujeto latinoamericano mediante la música y la ópera. En 2013 obtiene la beca CONICYT, con la cual ingresa al programa de doctorado en Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios. De forma paralela se encuentra trabajando en el fortalecimiento de la formación docente, tanto como académico de pregrado y posgrado como desde la dirección de la carrera de Pedagogía en Música en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

Alejandro Vera es profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid y licenciado en Educación, Mención Música, por la Universidad de Concepción. Fue profesor visitante de dicho programa de doctorado entre 2003 y 2009, impartiendo cursos sobre música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. Ha participado en congresos internacionales en Argentina, Bolivia, Chile, Cuba, España, Italia, México, Portugal y Suiza. Ha publicado artículos en prestigiosas revistas (*Acta Musico-*

lógica, *Early Music*, *Latin American Music Review*, *Revista Musical Chilena* y otras) y los libros "Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV" y "Santiago de Murcia: Cifras Selectas de Guitarra". Actualmente dirige los proyectos "La guitarra entre dos mundos: procesos de producción, trasmisión y recepción de la música para guitarra de cinco órdenes entre España e Hispanoamérica, durante el siglo XVIII" y "El fondo de música de la Catedral de Santiago: catálogo de fuentes impresas y antología sonora". Entre otras distinciones, ha obtenido el XV Premio de Investigación Musical "Emilio Pujol" en España (2002) y el Premio Internacional "Otto Mayer-Serra" de Investigación Musical en México (2008).

Santiago Vera Rivera es compositor, profesor e investigador. Realizó sus estudios en la Universidad de Chile. Fue becado por el ICI de España y realizó su doctorado en Historia del arte, mención musicología, en la Universidad de Oviedo. Posee una amplia trayectoria académica y ha ejercido la docencia en todos los niveles de la enseñanza en Chile, Ecuador, Colombia, Bolivia y España. En el presente es profesor titular de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Paralelamente ha desempeñado numerosos cargos en instituciones autorales, como en la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), el Consejo Chileno de la Música (UNESCO), el Consejo de Autores y Compositores (CADAC), entre otras. Fue socio fundador de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Asociación Nacional de Educadores Musicales y Consejo Nacional de Educación. Ha sido un gran promotor de la música docta chilena del siglo XX, latinoamericana y de proyección folklórica chilena. En 2004 recibió medalla del Consejo Chileno de la Música; en 2006 el Premio de la Crítica en la especialidad de Música; en 2009 el Premio Presidente de la República de Chile; en 2010 la medalla del Consejo Superior de Educación, y en 2012 diploma por su trayectoria docente en la educación superior. Su catálogo reúne más de 111 obras para orquesta, coros y solistas, de cámara, orquesta, electroacústicas, corales y 44 arreglos diversos. La mayoría de estas han sido estrenadas y editadas en el país y en Sudamérica, Norteamérica, Europa, Asia y Oceanía. En la actualidad es presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes y vicepresidente del Instituto de Chile.