



MAGÍSTER EN MÚSICA LATINOAMERICANA
INSTITUTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES

Consolidación (institucional) de una opción identitaria,
en relación al concepto de “lo chileno”,
en la música de tres compositores chilenos del siglo XX.

Alumno Vega Gómez, Patricio Emiliano.
Profesora Guía Valdebenito Carrasco, Lorena.

Tesis para optar al grado de Magister en Música Latinoamericana

Santiago, Chile, Agosto de 2015

Se hace necesario reconocer a aquellas personas que han formado parte sustancial del proceso que ha conllevado éste, el cual se inicio desde la generación de la intención de cursar el Magister en Música Latinoamericana. En este sentido, quiero reconocer el apoyo de mi familia en la totalidad de mis estudios, especialmente de mi madre, Adriana Gómez, y de mi padre, Pedro Vega, quienes no solo han sido un soporte económico, si no también quienes me han inculcado la constancia en los planes de vida, así como la consciencia de proyectar en mis estudios los ideales que uno se forma como persona en y desde el mundo. También tiene un espacio importante en este proceso el apoyo que me otorgó mi pareja, Fernanda Vergara, a la hora de acompañarme en mis horas de estudio, ayudarme en cosas mínimas en la convivencia diaria, pero más aún, agradecer su ejemplo de trabajar con dedicación para mejorar día a día en lo que uno realiza, que me inspiró para alcanzar la finalización de este trabajo.

Proseguir estudios de postgrado, es una oportunidad que pocos tenemos en la vida, conocidos son los problemas de desigualdad y pertenencia del sistema educacional de nuestro país, por lo que el generar conocimiento, jamás ha de ser para el logro personal, sino, por el contrario, para compartir y proyectar formas de aportar al desarrollo de la comunidad en la cual nos insertamos. Es por ello que como último agradecimiento, queda un saludo especial para los profesores del programa, quienes con su conocimiento nos entregaron herramientas para entender la problemática de la Música en Latinoamérica, en especial a nuestra profesora guía, Lorena Valdebenito, quien nos recibió y enrioló para consolidar nuestras intenciones. También a mis compañeros de Magister, con los cuales emprendimos una aventura que nos acercó como compañeros en el área de la Música, siendo siempre acuciosos y críticos en nuestro pensar, pero aún más solidarios para compartir y acompañar este proceso mutuo.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
I. JUSTIFICACIÓN	10
II. DELIMITACIÓN	12
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
IV. OBJETIVOS	22
I. OBJETIVO GENERAL	22
II. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
V. HIPÓTESIS	23
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO	24
A. ASPECTOS GUÍAS DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES	24
B. POSIBILIDADES DE ENTENDER EL DISCURSO Y LA PROPUESTA MUSICAL	29
1) TRES VISIONES SOBRE EL DISCURSO	30
2) CONFORMANDO UNA (PSEUDO) TEORÍA DE LA PROPUESTA MUSICAL	38
C. DOS ASPECTOS DE LOS PROCESOS DE LEGITIMACIÓN	41
1) LA VALIDACIÓN DESDE UN TERCERO: EL CANON.	41
2) LA POSICIÓN DE LOS DESPLAZADOS: LA SUBALTERNIDAD.	46
D. APRECIACIONES TEÓRICAS DE LA IDENTIDAD Y CONCEPCIONES DE LO CHILENO	48
A) IDENTIDAD INDIVIDUAL E IDENTIDAD COLECTIVA	48
B) FORMAS DE IDENTIDAD CHILENA	54
1) LA FIGURA DEL “ROTO CHILENO”	55
2) LA CULTURA POPULAR	57
3) PERSONAJES DE REPRESENTACIÓN	59
CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO	63
1. EL SIGNO, EL LENGUAJE Y LA MÚSICA	64
2. ANÁLISIS DEL DISCURSO: PREMISAS A CONSIDERAR	71
3. ANÁLISIS ESTILESMÁTICO-MUSEMÁTICO	73
4. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO: SOBRE LAS ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS	75

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE OBRAS, DISCURSOS CONCRETOS Y ESTRATEGIAS EMERGIDAS	78
1. ÁMBITO POIÉTICO-AESTÉSICO	80
A. ANÁLISIS DEL DISCURSO (CONCRETO)	80
2. ÁMBITO NEUTRO	89
B. ANÁLISIS ESTILESMÁTICO-MUSEMÁTICO	89
3. ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS Y ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO	106
CONCLUSIONES	112
REFERENCIAS	116
ANEXOS	120

Introducción

Abarcar el estudio de la consolidación de opciones identitarias esgrimidas por los compositores chilenos en sus discursos, implica generar un estudio y análisis crítico de las bases ideológicas, políticas y estéticas, que se intencionan y concretan en las propuestas musicales de éstos. Ejercicio, el cual, a nuestro modo de ver, no se ha desarrollado a profundidad, si no, más bien a un nivel tangencial y descriptivo.

En este sentido, situaremos este trabajo en el terreno de la institucionalidad, a saber, como ciertos discursos, que se consolidaron (o no) institucionalmente, demuestran el desarrollo de una determinada identidad, desplazando u omitiendo otras posibles. Esto implica entender como las propuestas musicales legitiman ciertos discursos, en relación a un eje identitario. Para ello hemos escogido, como eje, el desarrollo del concepto de “lo chileno” en la música académica chilena.

En función de esto, elegimos tres compositores, que se sitúan históricamente en el momento de transición entre dos conformaciones institucionales de la música en Chile, el conservatorio y la universidad. Cabe aclarar, el fin no es estudiar este momento, si no cómo una opción identitaria expresada por dos de estos tres compositores se consolidan en esa transición institucional.

Vislumbramos la importancia de este trabajo en reconocer las opciones identitarias que han permeado los cimientos de una de las principales instituciones (si no la principal) en la formación, creación y difusión musical académica de nuestro país: La Universidad de Chile. Como licenciado y titulado de aquella casa de estudios, toma una vital importancia profundizar sobre los lineamientos pedagógicos y estéticos que

nos han constituido como músicos. En este sentido, nace la pregunta que motiva el embarque en este trabajo: ¿Cuál es la pertinencia de la formación musical llevada a cabo por una institución insigne, como la Facultad de Artes de la Universidad de Chile?.

Es lógico, como idea, las preguntas se multiplican a la hora de realizar un cuestionamiento. ¿Cuál es la pertinencia de la formación musical académica en nuestro país? ¿En que supuestos ideológicos, políticos, estéticos y pedagógicos esta basada? ¿Qué procesos permitieron dicha constitución? ¿Qué discursos y propuestas musicales formaron parte de aquello? ¿Quiénes quedaron fuera de dicha consolidación de la idea? ¿Cuál identidad se desarrolló en este proceso? ¿Cuáles estilos, géneros, músicas, conceptos?

Si bien, podríamos preguntarnos por “lo indígena” (más particular) o “lo latinoamericano” (más general), nos permitimos generar la duda sobre “lo chileno” con el fin de profundizar los imaginarios que rodearon los proyectos estéticos con un fin “país”. Dicho concepto, en relación a la música académica, e inclusive folclórica y popular, ha sido abarcado desde diferentes temáticas como: la demanda social de la música (Matthey), el estudio desde la presencia en la música de ciertas figuras representativas (Torres) o, de manera tengencial, bajo estudios biográficos (Merino, Salas Viú), entre otros. No obstante, se sigue observando una ínfima afición en los desarrollos pedagógicos y comunicativas de las instituciones musicales de nuestro país. Más aún, se demuestra una dicotomía entre el paradigma bajo el cual enseñamos la música popular y folclórica en las escuelas (tanto universitarias como escolares), y el aprendizaje desarrollado en el ámbito de la “tradición oral” (Green, 2011).

Entonces ¿cómo concebimos “lo chileno”? Una posibilidad atractiva es remitirnos a figuras de representación de identidad popular, como es el caso de Violeta Parra y

Víctor Jara. No obstante, para no ser simplistas en el análisis, este trabajo buscará problematizar esta cuestión desde la temática de la cultura.

Lo que nos aporta la teoría relacional en cuanto a la cultura y su problemática (Blas, 1987), es entender este cuerpo complejo situadamente, es decir, en un vínculo permanente entre sujeto (observador) con el entorno (observado). Este vínculo se desarrolla a través de la transacción de los códigos de agenciamiento (lo que el sujeto le entrega al entorno) y de pertenencia (lo que el entorno le entrega al sujeto), por tanto, en una construcción permanente, pero que se genera en relación a un arraigo territorial. En este sentido, podemos concebir a la cultura desde su localidad, historicidad y contexto, no siendo posible objetivarla ni cosificarla, pero, para sumar a la complejidad de su composición, tampoco es posible volatilizarla o relativizarla. No obstante, toda cultura, aún más en estos tiempos de globalización y profesionalización permanente, es posible de influir como de ser influenciada, es decir, de generar caminos de sincretismo y evolución en sus estructuras territoriales, problemática que no afecta, necesariamente, al arraigo de ésta en un entorno determinado, pues al modificarse, los sujetos y el entorno que la sostienen y desarrollan también son modificados.

Podríamos determinar una expresión cultural, es decir, una forma de comunicación de una determinada cultura, como la materialidad de la cultura: la música, el baile, la religión, los ritos, la lengua. Se podría estudiar cada elemento por disciplinas, como ocurre actualmente. En base a esto, no se puede negar la riqueza del estudio de estos elementos de manera acuciosa y específica, propio de la observación disciplinar, no obstante, nos han dejado una herencia de supuestos los cuales se basan en una mirada investigativa de dividir la totalidad, creyendo que este proceso no afecta al objeto de estudio en cuestión, y que estas partes se pueden replicar de manera prístina en cualquier otro contexto como si fuera “el todo”. Esto se ha traducido en un conflicto

aún vivo sobre la crisis de sentido, el purismo versus las recreaciones y resignificancias, las legitimaciones académicas y elitistas, el aprovechamiento del mercado y su industria cultural, los rescates comunitarios de los movimientos populares, la problemática de la pertinencia, entre otros.

En relación a esto, este trabajo se centrará en realizar una revisión crítica de la relación entre el discurso político y las propuestas musicales, de compositores de nuestro país, los cuales se desarrollaron en la época transitoria entre Conservatorio y Universidad, tomando como eje conductor el tratamiento del concepto de “lo chileno”. En este sentido, se buscará develar si existieron motivaciones para legitimar determinada visión social, en función de desarrollar proyectos países, a través de una concreción estética.

El capítulo uno nos dará el piso para entender cuál será nuestro objeto de estudio, así como las primeras relaciones tanto conceptuales como históricas de la problemática del tratamiento de “lo chileno” en obras musicales académicas, con discursos políticos marcados por una supuesta neutralidad, así como posturas estéticas emergidas desde una posición social jerárquica.

Ya en el capítulo dos, profundizaremos en entender aspectos claves tanto como las formas de legitimación y las concepciones de “lo chileno”, las cuales poseen un correlato en la práctica musical de los compositores que se han de estudiar en este trabajo. En consonancia, se abordará también en las concepciones de lo político y su relación con la música, profundizando en las características que se pueden observar en Chile. Todo esto para terminar estudiando los conceptos de identidad y subalternidad, los cuales se ponen en crítica al momento de estudiar la relación discurso y obra en un contexto determinado.

Ahora bien, en el capítulo tres de esta tesis, abarcaremos el marco metodológico que desarrollaremos para nuestros fines, tomando en cuenta que este posee un correlato de directa relación con el marco teórico antes mencionado. En este sentido, profundizaremos sobre la temática del signo y el análisis tripartito en la música, teorización trabajada principalmente por Jean-Jacques Nattiez. Posteriormente daremos paso a estudiar tanto el análisis del discurso, como el análisis estilesmático-musemático.

En el capítulo cuatro, daremos paso al análisis directo, en el cuál mostraremos el resultado de la investigación realizada a partir de los discursos sobre y obras de tres compositores chilenos: Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng y Enrique Soro. Esto nos permitirá develar las estrategias compositivas que emergen de la comparación del análisis de discurso y el estilesmático-musemático. Para finalmente realizar un análisis crítico sobre la intencionalidad y la razón de las estrategias observadas.

En los espacios finales, se abarcará las conclusiones respectivas al trabajo realizado, las cuales, desde una visión previa, se pueden orientar a la comprensión de la pertinencia de una parte del desarrollo musical de nuestro país.

Capítulo 1: Planteamiento del problema

I. Justificación

Para plantear un trabajo que revise el tema correspondiente a este trabajo, es necesario situarlo en el complejo de la formación del gusto. ¿Por qué esta aseveración? Toda opción estética contrae opciones de diferencia sobre otra opción, las cuales se forman desde una posición social. En relación a esto, Pierre Bourdieu (1979) señala: “los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos” (p.53).

Podemos visualizar cómo la diferencia de gustos demuestra cómo ocurre la confrontación de clases en relación a propuestas estéticas. Más aún, esta confrontación demuestra cómo se desarrolla desde la violencia que emana desde una cultura hegemónica sobre la otra, dominada y silenciada. Según Stuart Hall (2010),

La lucha ideológica es una parte de la lucha social general por el dominio y el liderazgo: en una palabra, por la hegemonía. Pero la “hegemonía, en el sentido de Gramsci, no designa la simple escalada de una clase entera al poder, con su “filosofía” plenamente constituida, sino al proceso por el cual se construye un bloque histórico de fuerzas sociales y se asegura su ascendencia. Entonces, la manera en que nosotros conceptualizamos la relación entre “ideas dominantes” y “clases dominantes” se piensa mejor en términos de los procesos de “dominación hegemónica”. (pp.150-151)

Este proceso es una clara demostración de formas de vida que se consideran legítimas sobre otras. Respecto a esto Bourdieu (1979) señala: “no existe lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir” (p.54).

Ahora bien, este campo complejo de los gustos tiene un efecto en la institucionalidad, en cuanto los comunicadores de ciertos tipos de gustos, a saber, los de la clase dominante, buscan instaurar sus idearios de manera académica. ¿Por qué esto y no lo otro? Opciones de vida que realizan un co-relato con el arte y su escolaridad. Claro es en señalar Bourdieu (1979) el desarrollo de esta problemática a través del tiempo. “No es casualidad que la contraposición entre lo ‘académico (o lo ‘pedante’) y lo ‘mundano’ se encuentre, en todas las épocas, en el centro de los debates sobre el gusto y la cultura” (p.67).

¿Qué elementos encontramos, de esta discusión, en el desarrollo de nuestros compositores? ¿Podemos develar cierto interés, por parte de los compositores, de legitimar (su obra, su discurso, su ideario) y legitimarse? Proponer un trabajo con estos desafíos se hace imperativo a la hora de quitar el velo sobre el peso histórico bajo el cual se ha desarrollado, por lo menos en parte, la composición en nuestro país. En este sentido, no se trata de neutralizar las propuestas compositivas, si no de, justamente, comprender como se han intencionado políticamente, en función de parte del desarrollo actual del arte en nuestro país.

II. Delimitación

¿Qué entendemos al hablar de legitimación? Podríamos pensar que legitimar es aceptar, o quizás de manera más precisa, validar algo determinado. No obstante, esa legitimación es siempre bajo ciertos parámetros establecidos en base a una externalidad, la cual es delimitada según una determinada cultura. Es decir, una cultura legitima ese algo bajo una externalidad dispuesta por ella. Ese algo, que puede ser una cultura diferente a la determinante, debe alcanzar ciertos estándares que lo adecuan¹ para ser legítimo. Por ende, debemos hacernos la pregunta del ¿Por qué y Cómo ocurre este proceso de legitimación?

Se hablaba de que la legitimación es siempre bajo parámetros², o sea, muy rara vez –por no decir nunca- una cultura determinada acepta otra cultura en su “totalidad”. La historia nos remite a ejemplos tales como la conquista y sus proyectos evangelizadores como el catedralicio y el misional, donde en uno se buscaba borrar toda huella identitaria de los indígenas para civilizarlos en el nombre del evangelio, y en el otro, aunque rescataba, por ejemplo, la lengua indígena como herramienta pedagógica para la enseñanza del evangelio, de todas maneras subsumía la cultura indígena bajo el catolicismo.

En este proceso brevemente apuntado no existía algo muy necesario para la legitimación de una determinada cultura: la necesidad. El por qué de una legitimación ocurre por la necesidad de legitimar ese otro, no en términos de construcción de una

¹ O blanquean, tal como ocurre con las expresiones afro-latinas en ciertos países de nuestro continente.

² O cánones, en este caso musicales o musicológicos. Concepto tratado individualmente por Omar Corrado y también por Luis Merino. Profundizaremos más sobre este concepto en el capítulo 2, Marco Teórico.

alteridad, sino de coaptación para la reafirmación del uno mismo. Esto se puede ejemplificar con el proceso histórico de la formación de las repúblicas en América. En el caso de Chile, nació la necesidad de legitimar la expresión cultural de la cueca, para ayudar a la conformación de una identidad nacional. Claro está que la legitimación de la cueca fue bajo una adecuación institucional de la expresión cultural, cosificándola/objetivándola como la danza nacional (Muñoz & Padilla, 2008), omitiendo todo el correlato que posee la cueca con su entorno, una forma de cosificación de la cultura a ciertos aspectos que se extirpan de la relación que compone la expresión cultural. Epistemológicamente hablando, estaríamos rompiendo la relación observador-observado, vínculo esencial para la creación de conocimiento (Blas, 1987).

Es por ello que para efectos de este trabajo, la relación entre obra y discurso, contexto y forma, compositor y medio, serán vitales para entender las posibles relaciones de legitimación tanto de discursos político-sociales, así como de propuestas estéticas. En este sentido, cae de cajón la pregunta ¿Qué tan funcional se hace la música, y el arte en general, a visiones político-sociales? Podríamos incluso llegar más lejos, pues puede que el trabajo también nos deleve, sin ser la intención primera, como los supuestos discursos a-políticos y neutrales de ciertas escuelas de compositores chilenos, buscaban instaurar de manera indirecta su posición de la “correcta forma de vivir”, es decir, una posición identitaria.

Este piso de contrastes y pugnas identitarias es la que se puede observar en el momento histórico de la transición entre el ex Conservatorio Nacional de Chile y su consolidación en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Proceso impulsado por la Sociedad Bach, los cuales enarbolaron la bandera “a favor de la jerarquía del arte musical, tradicionalmente menospreciado” (Santa Cruz, 1979: 3). No obstante, se

tuvieron que suceder diferentes situaciones y pugnas para la edificación de la nueva institucionalidad, así como la consolidación de una idea identitaria dentro de ella.

Según nos cuenta Domingo Santa Cruz (1979). El primer motivante se produjo en el momento de la clausura de la Escuela de Bellas Artes en 1928, mas el Conservatorio, amenazado por el mismo afán, logra sortear esta situación gracias a la oposición de su director Armando Carvajal. Luego de esto, se dio paso a diferentes discusiones y pugnas, que desencadenarían en un decreto de ley que crearía un nuevo Estatuto Universitario, en 1929, bajo el cual se establecería la Facultad de Bellas Artes. Esta nueva institucionalidad, estaría guiada según las ideas de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, “entidad respetable, tradicionalista, que se sentía depositaria de la realmente sólida tradición pictórica chilena del siglo XIX” (Santa Cruz, 1979: 4). La música, según el mismo Santa Cruz (1979), tendría que integrar con un bajo perfil una institucionalidad mucho más controladora, contraria a un desarrollo más libre, que se observaba antes de los sucesos ya relatados.

No obstante, el cambio de paradigma ocurría luego de dos declives presidenciales, Ibañez en 1931 y Montero en 1932, lo que traería como consecuencia que “los músicos paráramos dirigiendo la Facultad, Armando Carvajal, en la primera emergencia, y quien esto firma, en la segunda” (Santa Cruz, 1979: 6). Esto posibilitaría el impulso de la extensión, bajo las diferentes Revistas (de Arte y Musical Chilena), así como la creación de una Institución destinada a estos fines: El Instituto de Extensión Musical. Se cimenta así, el pasó a la consolidación definitiva a la nueva Facultad de “Ciencias y Artes”, y posteriormente a la Facultad de “Artes”. Lo que posicionaría a la Música, según Santa Cruz (1979), como un eje basal de “la jerarquía que la cultura chilena puede con orgullo exhibir ante el mundo” (p.6). Es en este sentido que esta

nueva institucionalidad “llegó a ser una suerte de Ministerio de la Cultura [...] una función de alianza complementaria con el Estado” (Subercaseaux, 2004 p.119).

Este hecho histórico es consecuente con el desarrollo, entre las décadas del 20' y el 70', lo que se conoce como la “democratización cultural” desde el ámbito institucional. Cuestión que corresponde “una concepción extensionista que busca facilitar el acceso de las mayorías a los bienes artísticos y culturales, bienes que desde una perspectiva ilustrada contemplan de preferencia las expresiones legitimadas por la tradición y por la estructura social preexistente” (Subercaseaux, 2004: 100). El desarrollo de este paradigma implicaría la concepción de una ciudadanía pasiva en el desenvolvimiento cultural, es decir, de una vida cultural homogénea, regida por la oferta singular que dispondría el Estado y la absorción de ésta por parte de los sujetos.

No obstante, debemos apuntar como salvedad, que este paradigma se encontraría en tensión en relación a uno que funcionaría a modo de contrapeso, el cual valoraría el desarrollo de diversas culturas y subculturas, en pos del desarrollo individual, no pasivo y participativo en la demanda de la vida cultural. “Este ideal supone, por supuesto, como precondition, la existencia de una democracia política y económica.” (Subercaseaux, 2004 p.100).

III. Estado de la cuestión

Para establecer un punto de partida en esta revisión crítica de la consolidación de identidades en relación al concepto de “lo chileno”, es necesario observar los paradigmas e imaginarios bajo los cuales se estableció el desarrollo de la música, en tanto formación académica, y la cultura, en tanto formación de identidad de la nación.

La construcción de las naciones latinoamericanas se dio [...] con una dinámica altamente homogeneizadora y de cuño ilustrado. En gran medida, lo que hicieron los Estados nacionales y las elites latinoamericanas fue, en lugar de articular y reconocer las diferencias culturales, subordinarlas al centralismo homogeneizador para ocultarlas. (Subercaseaux, 2004 p.212)

Específicamente en Chile, el discurso homogeneizador comenzó a constituirse desde fines del siglo XIX, como apunta Subercaseaux (2004), formando una suerte de autoconciencia europeizante, dando pie a delirios de grandeza dentro del contexto latinoamericano. Esta conformación identitaria omitió y acalló la perspectiva que abarcaba la diversidad de razas como conformadoras de la nación, a diferencia de otros países latinoamericanos. Este paradigma también dejó de lado otras manifestaciones culturales diversas, ligadas a lo popular y lejana a una cuestión más “tradicional”, lo cual es explicado por Subercaseaux en que,

debido a la organización férrea y exitosamente homogénea de la vida social y política chilena, esa diversidad no circuló y se mantuvo en gran medida aislada, enghettada o arrinconada. Así ha sido históricamente. Un ejemplo es lo ocurrido con la poesía o lira popular y su exclusión más o menos sistemática del canon de la literatura nacional. (Subercaseaux, 2004 p.213-214)

Fue así como a comienzos del siglo XX, cuando determinados compositores chilenos, surgidos tanto de estudios formales como informales, comienzan a establecer posturas, comunicadas al alero de su renombre, buscando posicionar ideas sobre la “correcta forma” de llevar adelante el proyecto cultural y artístico-musical de nuestro país. Las principales ideas surgidas de este movimiento, buscan separar

jerárquicamente la música académica de la música folclórica, situando en la primera una idea de pureza y absolutismo, a la vez que a la segunda se le cataloga de “grotesca” (Poveda, 2013).

El dilema para estos compositores no era, por ende, entre lo local o nacional, y lo europeo o cosmopolita; más bien, era entre innovación y tradición, entre elaboración artística y repetición pedestre, entre un nacionalismo sutil y trascendente, y otro superficial y estereotipado. Tenían una sensibilidad que sintonizaba con el modernismo brasileño más que con el criollismo literario local, criollismo que era [...] nacionalista en sus expresiones pero estéticamente anquilosado, con formato naturalista y decimonónico en casi todas sus obras. (Subercaseaux, 2004 p.430)

Esta situación no fue antojadiza, tal como señala Juan Carlos Poveda. El grupo de compositores académicos, guiados principalmente por la figura del Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, buscaba crear una idea de “lo chileno” a partir de un imaginario que concebía el uso de un tratamiento musical centro-europeo, a lo que se le agregaba ciertos elementos que podían surgir de lo “folclórico”, entendido esto como algo “picaresco” y a ser legitimable bajo otros preceptos (Poveda, 2013). Por tanto, el tema de la identidad era trastocado bajo este ideario propuesto por compositores como Alfonso Leng, debido a que situaba “lo chileno” bajo paradigmas externos, intentando “blanquear” la imagen de un Chile más cercano a lo popular³. En este sentido, precisa es la aclaración que realiza Poveda (2013):

³ Es interesante señalar como Leng situaba lo popular netamente a las expresiones centristas de la Tonada y la Cueca, estableciéndolas como una especificidad psicológica negativa de nuestra idiosincrasia (Poveda, 2013:10).

Lo que Leng propone como rasgo identitario de una cultura no obedece a una intención de compenetración más profunda con la idiosincrasia local, sino que más bien tiende a la importación de un ideal foráneo –en este caso europeo- que inspira un nuevo comportamiento del *ethos* de una cultura, ‘representando’ así, de ‘mejor manera’, un arte nacional, liberándolo de paso del ‘yugo limitante’ de la expresión popular. (p.9)

Poveda, citando a Larraín, establece un co-relato de este proceso llevado a cabo en la música académica de nuestro país, con el posicionamiento de las clases medias tras la superación de la crisis de los años 20’, gracias a las políticas económicas de posicionamiento “hacia adentro”. Esta nueva clase generaría un proceso de una nueva cultura bajo parámetros nacionalistas. En este sentido, es necesario señalar como el nacionalismo no se centra en un “rescate” musical de las expresiones nacidas de manera autóctona o mestiza en nuestro país, si no, por el contrario, en la utilización de ciertos elementos “de lo chileno” a través de un paradigma ajeno. “El tema dispuesto en la lucha de la Sociedad Bach fue salvar la música chilena mediante la búsqueda de un medio que permitiera su real desarrollo hasta que su nivel fuese absolutamente equiparable al europeo, pero chileno” (Poveda, 2013: 18). Este ideario permearía la institucionalidad musical hasta nuestros días, encerrándola “en una irresoluble búsqueda de definición identitaria y social por el camino de la estética anclada en referentes etnocéntricos” (p.18).

Gabriel Matthey (1995) tomaría esta cuestión como la construcción del “Chile ficticio”, en relación a la construcción centralizada tanto institucional como geográficamente de nuestro país, la cual es a la vez una cultura descentralizada, en cuanto a que su eje estético-cultural se encuentra fuera del contexto propio y reivindicatoria del origen colonial. Si bien su crítica no es excluyente a la mirada de Poveda, se aprecia más punzante, lo que podemos observar cuando menciona que

El problema de Chile no es un problema de identidad, sino de complejos, de vergüenza, de no querer reconocer y asumir lo propio. Y es muy probable que sea este complejo, esta vergüenza, lo que nos ha llevado a crear un Chile ficticio, a proyectar una imagen que no nos corresponde, a mostrar una fachada de tarjeta postal, a aparentar ser lo que no somos (Mattey, 1995 p.97).

Distanciadamente de esta opción, se encuentra en tensión otro polo nacionalista, personificado en la figura de Enrique Soro, a partir del cual, según palabras de Raquel Bustos (1976), “se discute lo ‘antiguo’ y lo ‘nuevo’, que se conoce ampliamente la cultura musical europea y se crea la necesidad de una cultura musical nacional cuyas bases ya estaban cimentadas” (p.70). Esta situación es relatada por Bernardo Subercaseaux, lo que vale la pena ser citado casi en su totalidad.

En una conferencia del ecuatoriano Emilio Uzcátegui, leída en el Instituto Pedagógico en agosto de 1918, el autor asume la defensa de Enrique Soro, de sus improvisaciones sobre temas de zamacueca, de sus himnos al Centenario, a la bandera y a los ingenieros de la Armada.

[...]

Hacia 1927, la revista *Marsyas* se hizo cargo de estas tensiones, criticando duramente al tradicionalismo del Conservatorio Nacional, donde Soro ostentaba la cátedra de Composición, además de ser su director (cargo que ante las presiones debió dejar en 1928). En el número 2, la misma revista critica al Conservatorio Nacional de Música por ser el bastión del tradicionalismo y “no ser el eje propulsor de la cultura musical chilena”. (Subercaseaux, 2004 p.431)

Tomando en cuenta esto, se desprende la creación de ciertos cánones que determinarían tanto la composición, como la comunicación y recreación de determinadas estéticas. Estos cánones, según el musicólogo Juan Pablo González (2010), serían creados a partir del relato musical y discursivo de los mismos compositores sobre su trabajo y el de otros.

Los compositores además definen los programas de estudio; los modelos compositivos – con sus reglas y exclusiones-; las antologías; la edición discográfica y de partituras – donde también se puede ejercer curatoría o producción artística-; y las distinciones en festivales y concursos de composición. (González, 2010 p.3)

Es importante tomar en cuenta que la creación de estos cánones, por parte de los compositores, han sido “desde puestos de autoridad institucional: direcciones o consejos de universidades, academias de artes, sociedades autorales o ministerios de cultura” (González, 2010: 3). Por tanto, cobra vital relevancia la adopción y transfiguración del ex Conservatorio, por parte de la Universidad de Chile, a la actual Facultad de Artes. Esta transformación es conducida por determinados compositores, como es el caso de Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, dejando desplazados a otros como Enrique Soro Barriga. Con respecto a esto, González (2010) declara lo siguiente:

Los sonidos de la modernidad llegarán a Chile después del estreno del concierto de Soro [...] Esta renovación de la tradición y su consecuente prolongación, será resistida en el país tanto desde la tendencia decimonónica que se negaba a desaparecer, [...] como desde las distintas oleadas de vanguardia que aparezcan en el siglo XX. La divergencia entre modernidad y vanguardia, rasgo común en el canon artístico europeo y también presente en el canon musical chileno, será consecuencia de estar dentro o

fuera de la institucionalidad musical representada por la universidad más que de un decidido enfrentamiento estético. (p.9)

Es así como esta cuestión da paso a la profesionalización y especialización del compositor, impulsando determinados estilos de música que resaltarían el rol de éste, por sobre los músicos intérpretes y, posteriormente en el tiempo, los musicólogos. “La consolidación del oficio del compositor se consideró en base al dominio tanto de la orquesta como de las formas clásicas, las que fueron enseñadas en el Conservatorio hasta fines del siglo XX” (González, 2010 p.11).

De todas formas, sigue presente que dicho énfasis se produce en una institución localizada en Santiago, por tanto cabe preguntarnos si al hablar de estos cánones aludimos a la música chilena o a la música santiaguina. “Es donde el centralismo santiaguino de donde se trata de uniformar a nuestro país, imponiéndole una cultura que es totalmente ajena y que, por lo tanto, es imposible que identifique a las regiones” (Matthey, 1995 p.98).

Según Subercaseaux (2004), esto se vio reforzado por la cercanía de la elite con la cultura huasa, los cuales afianzaron la concepción de un folclore nacional a partir de la vida rural de la zona central, desconociendo la diversidad cultural que ofrecían las regiones de nuestro país. Por tanto, se instaló en el imaginario intersubjetivo, que permeó la institucionalidad, la tonada, la cueca y la cultura huasa. “El *huaso* era [...] una figura transclase que aunaba a la elite, al campesinado, a inmigrantes rurales que habitaban en la ciudad y a sectores medios urbanos con nostalgia por lo rural” (p.433).

Si bien se constituye como una temática interesante de investigar y estudiar, nuestro fin no será destrabar la pugna que establece el excesivo centralismo chileno.

En cambio, tomaremos, para este estudio, a tres compositores que se desarrollaron en el Conservatorio y posterior Facultad de Artes, concibiéndolo a este como referente en el desarrollo de la música académica chilena, comprendiendo su importancia en el desarrollo de la nación y su cultura desde la institucionalidad.

IV. Objetivos

i. Objetivo general

Evidenciar la funcionalidad del concepto “chileno” en obras escogidas del repertorio de compositores académicos chilenos, en relación a su discurso político.

ii. Objetivos específicos

- Relacionar la forma de tratamiento de “lo chileno” en obras de músicos académicos con las motivaciones políticas y compositivas de compositores determinados.
- Relacionar las estrategias compositivas del compositor con el contexto de creación de sus obras.
- Identificar el imaginario de identidad “de lo chileno” emergido de las obras con el contexto en que se crean.

V. Hipótesis

El tratamiento del concepto de “lo chileno” en la música de academia, en los inicios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sería permeado y afectado por discursos político-estéticos, variando en función de la creación de obras musicales para posicionar y validar dichos discursos.

Capítulo 2: Marco Teórico.

El fin de comenzar este capítulo llevando a cabo una reseña que integre los aspectos más importantes del nacimiento y desarrollo de los estudios culturales, tanto en su localidad de origen, Gran Bretaña, y su posterior arribo a América Latina, es generar un piso bajo el cual se desarrollará este capítulo y la tesis en general. Esta intención no es pretender posicionar esta tesis como un estudio cultural, ni menos situarnos como representantes de aquella vertiente. Más bien, se tomará la intencionalidad y dirección que persiguen los estudios culturales, con el fin de problematizar la forma en que se ha estudiado la música y las temáticas relacionadas con ella. En este sentido, pretendemos llevar la música más allá del status de arte prístino e inocuo, para entenderla bajo la complejidad que merece en su impacto en, y afección bajo, la constitución de relaciones sociales y culturales, tanto territoriales como institucionales. Para ello, es necesario iniciar esta reseña apuntando la problemática bajo la cuál se originaron los estudios culturales.

A. Aspectos guías desde los estudios culturales

Los estudios culturales surgen a partir del cuestionamiento creciente que pesaba sobre las humanidades, en la década de los 50' en Gran Bretaña, con el fin de abarcar la temática del cambio social y cultural luego de la Segunda Guerra Mundial, analizando las relaciones entre cultura y política. En este sentido, Stuart Hall (2010) posicionará a los estudios culturales, los cuales se identificaban con la llamada Nueva Izquierda, como “una adaptación a su propio terreno [...] una práctica coyuntural [...] a partir de una matriz diferente de estudios interdisciplinarios y disciplinas” (p.17).

Los estudios culturales, por tanto, tuvieron que comenzar a desmarcarse de las humanidades y las artes, provocando un revuelo en la vida académica de aquél entonces en Gran Bretaña, Europa y Estados Unidos. Con el fin de realizar un trabajo que implicara la crítica a las tradiciones establecidas y a las investigaciones con deseos de neutralidad. En palabras de Hall (2010),

tuvieron que asumir la tarea de desenmascarar lo que se consideraba como las presuposiciones implícitas de la tradición humanista en sí. Tuvieron que tratar de revelar los supuestos ideológicos que apuntaban la prácticas, exponer el programa educativo (que era la parte tácita de su proyectos), y tratar de realizar una crítica ideológica del modo en que las humanidades y las artes se presentaban a sí mismas como componentes del conocimiento desinteresado. (p.21)

La intencionalidad de los estudios culturales significo subvertir el desarrollo de diferentes campos del saber, colocando a las disciplinas en una relación interdisciplinaria dialógica y dialéctica, descentrándolas de su eje para un fin político. He ahí que se observa los inicios de la problematización de la academia en la institucionalidad. Tenemos que dejar en claro que, no se puede desconocer la importancia de la localización institucional del estudio interdisciplinario, por la posibilidad de diálogo y gestión. No obstante, esa misma práctica pone en cuestionamiento los códigos y direcciones utilizadas “tradicionalmente” en la academia, para enfatizar la apertura e impacto en las problemáticas de la sociedad.

No era posible presentar el trabajo de los estudios culturales como si no tuviera consecuencias políticas ni compromiso político porque lo que invitábamos a los estudiantes a hacer era lo que nosotros habíamos hecho: comprometerse con algún

problema real allí en el sucio mundo, [...] para dedicar útilmente ese tiempo a tratar de entender cómo funcionaba el mundo. (Hall, 2010 p.23)

Realizar este trabajo de compromiso y descentralización, implicaba (e implica actualmente, cada vez que iniciamos y desarrollamos un trabajo académico), superar las principales barreras que interpone los supuestos académicos que surgen a partir de su sentido común. Dentro de ello podemos encontrar, como una de las principales, la distancia entre la teoría y la prácticas. Colocadas muchas veces como antagonistas, como también blandiendo banderas políticas y pedagógicas, Hall (2010) propone superar su estado de desunión desde una

práctica en su propio derecho. Es una práctica la que debe reunir la teoría y la práctica. Tiene que ser hecha. Y la vocación de los intelectuales no deberá ser la de simplemente aparecer en las demostraciones correctas en el momento indicado, sino también distanciarse de la ventaja que han obtenido del sistema, para tomar el sistema entero del conocimiento mismo y, en el sentido de Benjamin, intentar ponerlo al servicio de algún otro proyecto. (p.24)

El surgimiento y desarrollo de los estudios culturales, así como las crisis de las humanidades y las artes (cada vez más imbuidas por la presión profesionalizante de proyectos políticos, pedagógicos y económicos trasnacionales), nos interpelan a la hora de realizar un trabajo que cuestione las bases institucionales con las cuales se ha desenvuelto la música académica en nuestro país, así como con la comunicación con expresiones cercanas a la sociedad en general.

Ahora bien, al no ser alojada por ninguna disciplina, es clara la existencia de diversos paradigmas que postulen a encaminar los estudios, sobre diferentes formas de

entender la cultura. Sólo a modo de puntualizar, detallaremos brevemente dos destacadas por Stuart Hall (2010):

La primera opción vincula a todas las posibles descripciones de cultura que generan sentido en una sociedad determinada, siendo el acto de reflexión sobre las experiencias colectivas donde surgen éstas. “Esta definición asume el anterior énfasis en las “ideas”, pero lo somete a un exhaustiva reelaboración. La propia concepción de “cultura” es democratizada y socializada” (p.31). Por contrapartida, la segunda alternativa, hace referencia a las prácticas sociales como constitutivas de la cultura. El punto a aclarar es que, la cultura no se reduciría a dichas prácticas, si no que las interrelaciones entre éstas conformarían a la cultura como un todo. Por tanto, la cultura sería “todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que se pueden detectar revelándose” (p.32).

Si bien ambos paradigmas enfatizan en formas diferentes la mirada desde donde estudiar la cultura, no podemos tomarlos como antagonistas. Si nos dan el punto de partida para pensar los estudios culturales desde América Latina y sus respectivas problemáticas sociales, como una intervención política (Szurmuk y Mckee, 2009) en diferentes contextos .

Podemos mencionar que, ya existía la experiencia de escritores latinoamericanos, entre los siglos XIX y XX, que postulaban

la necesidad de pensar las diferentes sociedades latinoamericanas desde las relaciones étnicas, las emergentes identidades nacionales y la relación entre modernidad y modernización [los cuales] creaban una práctica intelectual que podríamos llamar

estudios culturales *avant la lettre*, o sea una interrogación multidisciplinaria [...] por los modos en que la cultura significa en contextos amplios. (Szurmuk y Mckee, 2009 p.13)

La importancia del pensamiento de Hall, para dar base a la reflexión sobre las problemáticas de Latinoamérica se hacen pertinentes, tal como lo señalan sus editores de su libro *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2010).

Como argumentos que sustentan esta premisa, debemos señalar el cuestionamiento al eurocentrismo como único marco teórico para cualquier trabajo académico. Esto da pie para el pensamiento constituido desde la localidad en que se desarrolla dicho trabajo, cuestión que enfatiza la pertinencia de las raíces culturales propias (Hall, 2010). En este sentido, “el asunto clave radica en la posibilidad de construir una política cultural [...] que actúe hacia la transformación de discursos y prácticas y hacia la construcción de identidades no solamente enraizadas en las equivalencias negativas de racismo y colonización” (Hall, 2010: 9). Por tanto, podemos sostener que la realidad se constituye a partir de discursos y prácticas sociales, los cuales, si bien no subsumen la realidad social, son hechos sociales transformadores.

Esto no niega la existencia de cuestionamientos sobre el pensamiento de Hall y los estudios culturales surgidos en Gran Bretaña, en relación a la pertinencia local de sus recursos teóricos y analíticos a utilizar en América Latina.

Muchos críticos han cuestionado el carácter cosmopolita de los estudios culturales argumentado que en América Latina los estudios culturales tienen una tradición propia anterior a la importación de los modelos de prácticas de estudios culturales que se originaron en la academia norteamericana en los años ochenta y noventa. (Szurmuk y Mckee, 2009 p.13-14)

No obstante, no podemos negarnos a la posibilidad de compartir y conocer diferentes experiencias, entendiendo que no existe tratado alguno sobre los estudios culturales. Por tanto, la pertinencia no se origina por el lugar de surgimiento de la teoría, sino que la teoría colabora a la problematización desde la práctica misma. En este sentido, es que se hace pertinente la frase de Hall (2010) que citan sus editores, sobre la conformación de los estados-naciones: “nunca fueron solamente entidades políticas, sino, además, formaciones simbólicas que produjeron una “idea” de la nación como una comunidad imaginada siempre bajo un presupuesto homogenizante” (p.10).

B. Posibilidades de entender el discurso y la propuesta musical

Para iniciar la revisión de conceptos de esta tesis, es necesario iniciar con los dos ejes claves de la relación que se expone en la hipótesis: el discurso y la propuesta. Estos dos “objetos de la relación” se constituyen como nuestra delimitación conceptual entendiendo que toda estrategia compositiva y su posterior producto –la propuesta-, es permeada, y permea a la vez, el discurso que declara el compositor, sea ya éste explícito o abstraído de su biografía. Podemos observar que se constituye una dialéctica y dialógica de la cual emerge la obra musical y se alimentan las motivaciones de los compositores.

Podríamos entender, de manera somera, que por discurso se detalla la declaración de principios establecida, explícita o implícitamente, por los compositores, en relación a lo que consideran como “música”, relacionada con su quehacer o ideales políticos. Ejemplo de ello es la declaración de Alfonso Leng en relación a su inclinación hacia música alemana, en desprecio por la música italiana o la mestiza que surge en nuestro país (Poveda, 2013). Ahora bien, será necesario, para poder entender el

discurso en profundidad como parte esencial de la relación que nos proponemos estudiar, profundizar en el concepto según lo que nos proponen pensadores tales como Michel Foucault, Paul Ricoeur y Norman Fairclough.

Así mismo, por propuesta musical podemos entender la concreción del discurso a través de estrategias compositivas que dan vida a la obra musical, y que retroalimentan el discurso en su desenvolvimiento y devenir. En este sentido, podemos ejemplificar con la utilización de las melodías mapuches, recopiladas por Carlos Isamitt, en una composición “clásico-romántica” para canto y piano, a modo de “lied” (Salas, 1966). No obstante, deberemos revisar lo que nos puede mencionar el musicólogo francés Jean Jacques Nattiez desde su análisis semiológico musical para no caer en vaguedades.

1) Tres visiones sobre el discurso

A partir de las visiones críticas al concepto del discurso y su correlato con la realidad, se comenzó a establecer que el primero “tuvo el efecto de sostener ciertas “cláusulas”, de establecer ciertos sistemas de equivalencia entre lo que se podía suponer sobre el mundo y lo que se podía decir que era verdadero” (Hall, 2010: 174). En este sentido, Hall (2010) parafrasearía a Althusser, explicando que “la ideología, a diferencia de la ciencia constantemente dentro de un círculo cerrado, produciendo no conocimiento sino un reconocimiento de las cosas que ya sabíamos” (pp.174-175). La correspondencia del discurso con la ideología, estableció la lucha mencionada por Gramsci sobre el sentido común, es decir, “al hacer referencia, dentro de sus sistemas de narración, a “lo que ya se conocía”, los discursos ideológicos se justificaron a sí mismos en las reservas comunes del saber en la sociedad y, además, las reprodujeron selectivamente” (p.176). Esta situación, a nuestro modo de ver, comenzó a separar

aguas entre formas de estudiar y concebir el discurso. Podemos identificar una mirada histórica (el por qué del discurso) y una mirada lingüística (el sentido del discurso).

Marco Antonio Miramón realiza una comparación entre dos enfoques del discurso, no contradictorios pero que, en cierta medida, se oponen, los cuales son presentados por dos figuras principalmente; Michel Foucault y Paul Ricoeur respectivamente. Miramón (2013), explica cómo el enfoque que propone Ricoeur se acerca a una mirada narrativa y biográfica, es decir, una mirada ontológica, la cual se puede encontrar en propuestas, por ejemplo, de estrategias de formación del sujeto⁴. Por contrapartida, el autor también nos expone las propuestas de Foucault, el cual establece el carácter histórico e institucional que posee el discurso, siendo éste un concepto que va más allá de lo declarado por los sujetos. Ahora bien, estos enfoques, si se puede entender que no son contradictorios, tendrán o no pertinencia para el desarrollo de este trabajo, por lo que uno será desarrollado de manera más extensa y el otro de manera complementaria.

Cuando asentimos que el enfoque de Ricoeur tiene una base ontológica, hablamos de que existe una proyección del ser en y desde el discurso, por tanto, desde el propio sujeto que lee o escucha el discurso emerge un sentido de éste, que puede ser o no consecuente con la intencionalidad del autor del discurso, por ende, un discurso es un constructo interpretativo, el cual

⁴ Un claro ejemplo son las propuestas de formación docente que tienen un carácter constructivistas y que se enfocan en la investigación de corte cualitativa, donde los estudiantes de pedagogía se forman estudiando experiencias docentes, permitiéndose encontrar sentido, al momento de la lectura de dichas experiencias que se encuentran sistematizadas en textos, en relación a su propia práctica profesional.

apela a la intencionalidad del sujeto hablante y al sentido de la oración teniendo como base el retorno del sentido al sujeto. Esto es, un sujeto (intérprete), al situarse frente a un texto, no sólo reconstituye la subjetividad depositada por el autor, sino que también se comprende y se proyecta en el análisis interpretativo para colocarse como sujeto intérprete. (Miramón, 2013 pp.53-54)

En este sentido, la diferencia más notable entre la propuesta de Ricoeur y la de Foucault, es la concepción bajo la cual se comprende el discurso, y por ende, posiciona a sus componentes. A saber, Ricoeur entiende el discurso desde el lenguaje, haciendo que el mensaje, el cual conduce el sentido del autor, se coloque por sobre la existencia de sistemas (históricos-institucionales). “Es decir, puede ser identificado cuantas veces sea posible y expresado de manera distinta; mientras que el sistema es virtual, no existe” (Miramón, 2013; 54). El otro componente, el sujeto, tampoco es excedido por el sistema, siendo eje clave, según Ricoeur, de la proposición.

Por el contrario, la opción que presenta Foucault, posiciona al discurso dentro de un “sistema de formación... complejo de relaciones que funcionan como reglas” (p.56), negándole al sujeto el otorgamiento de sentido al discurso, pero sí dándole la mediación del poder y el deseo, principales motivadores de la “búsqueda de la verdad” a través de sus prácticas discursivas, las cuales devienen y transforman históricamente.

Las reglas de formación que materializan un discurso no determinan de una vez por todas, la formación específica de los enunciados u objetos, por el contrario, son el principio por el cual éstos se transforman, se repiten y se dispersan indefinidamente. No obstante, la relación o exclusión entre los mismos objetos no se da por sus características intrínsecas, sino por los discursos que circulan en las instituciones, en los procesos económicos, sociales, en las normas y técnicas. (p.56)

En este sentido, el discurso es un acontecimiento externo al sujeto que nace desde el sistema de formación antes mencionado. Por tanto, mientras Ricoeur sitúa al sujeto como el eje o garante del conocimiento, el cual dota de intencionalidad y sentido al discurso, Foucault sostiene “que no hay un garante de conocimiento. La constitución del sujeto depende, única y exclusivamente de las prácticas discursivas” (p.57).

Profundizaremos en la visión sobre el discurso de Michel Foucault, entendiendo que como acontecimiento histórico, permea los procesos de instauración y desarrollos de paradigmas en instituciones, afectando los lineamientos de éstas. En este sentido, debemos tener en consideración que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros” (Foucault, 1970 p.14).

Dentro de estos procedimientos declarados por Foucault, los cuales son llamados de “exclusión”, podemos encontrar diferentes componentes que caracterizan al discurso y lo vinculan con el motor histórico, según Foucault (1970): el poder y el deseo. Entre estos procedimientos encontramos: 1) *Lo prohibido*, “tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla” (p.14). 2) *Separación y rechazo*, ejemplificado en la oposición entre razón y locura, tal como lo describe Foucault: “a través de sus palabras se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas (p.16). 3) *Lo verdadero y lo falso*, separación que se demuestra en la voluntad de saber, y donde la expresión de “la verdad” se ha desplazado desde el discurso mismo hacia su enunciado (Foucault, 1970).

Desde este último punto, podemos entender las palabras de Alfonso Leng que veíamos al inicio, las cuales generaban las directrices institucionales de la música académica. El discurso de Leng se sitúa en una voluntad que cooptaba y presionaba la estética que debían de seguir las propuestas musicales, para encontrarse aceptadas dentro de un ideario. En este sentido, siguiendo a Foucault, podemos entender que toda búsqueda de verdad, es reforzada y situada desde y en la institucionalidad, es decir, “por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas... por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido” (p.22).

Foucault (1970) nos proporciona también otro grupo de procedimientos internos, los cuales son denominados como: 1) *el comentario*, construcción indefinida de nuevos discursos desde y hacia algo que ya había sido dicho; 2) *el autor*, foco de coherencia e indicador de veracidad del discurso; 3) *la disciplina*, un conjunto de complejos que sirven de marco para la construcción de nuevos enunciados.

Resulta interesante instalar las profundizaciones que realiza el mismo autor sobre este último punto. Las disciplinas se conforman como *corpus* que devienen históricamente, pero de manera planificada e intencionada. “Están construidas tanto sobre errores como sobre verdades, errores que no son residuos o cuerpos extraños, sino que ejercen funciones positivas y tienen una eficacia histórica y un papel frecuente inseparable del de las verdades” (Foucault, 1970: 34). Por tanto, están desarrolladas a través de decisiones que excluyen un conjunto de saberes en función de la búsqueda de determinadas intenciones. Es decir, una propuesta discursiva, “antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar, como diría Canguilhem, <<en la verdad>>” (p.36), y “no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una <<policía>>

discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos” (p.37). Quién pone esas reglas y funciona como punto de control del discurso, es la disciplina.

De esto se desprende la capacidad de restricción y sumisión del discurso, entendiendo que estos procedimientos de las prácticas discursivas, como señala Foucault (1970), se “ritualizan” en diferentes espacios, dentro de los cuales podemos encontrar: las doctrinas, las sociedades de discursos y la adecuación social (ejemplo: sistemas de educación). “La mayoría de las veces, unos se vinculan a otros y constituyen especies de grandes edificios que aseguran la distribución de los sujetos que hablan en los diferentes tipos de discursos y la adecuación de los discursos a ciertas categorías de sujetos” (p.45).

Hall (2010) detalla que Foucault estudió el discurso como un “sistema de representación” sosteniendo que “las prácticas que producen enunciados con sentidos y que regulan el discurso en diferentes períodos históricos [...] están construidas (significativamente) dentro del discurso” (Hall, 2010: 469-470). Entonces, al hablar de la práctica compositiva, que deviene de una estrategia y que proyecta una propuesta, ¿estaríamos hablando de “una representación de la representación”? A respecto de esto, Hall declara que: “Lo importante sobre los sistemas de representación es que no son singulares. Hay una cantidad de ellos en cualquier formación social. Son plurales” (p.208). Estas aseveraciones de Hall nos guía a estudiar la dialéctica del discurso y su lugar como práctica social, teoría que propone Norman Fairclough, la cuál finalmente seguiremos para realizar el trabajo de análisis correspondiente a esta tesis.

Desde los postulados de este autor podemos observar “la vida” como una red interconectada de prácticas sociales de diversos tipos, las cuales, como concepto, serían el vínculo entre la perspectiva de la estructura social y la perspectiva de la acción

y agenciamiento social (Fairclough, 2001). Esto nos lleva a aterrizar la práctica como una actividad social establecida dentro de la lógica de una sociedad o comunidad, articulada por diversos elementos, dentro de los cuales podemos destacar al discurso. Ahora bien, se debe tomar en cuenta que la práctica en sí no se puede reducir al elemento en cuestión (Fairclough, 2001), a pesar de que es parte demostrativa del todo.

En este sentido, según Fairclough (2001) el discurso figura, generalmente, en tres formas de práctica social: 1) Como parte de una actividad social dentro de una práctica, por ejemplo, parte del desarrollo de un trabajo; 2) Un actor social puede producir, dentro de su discurso, representaciones⁵ tanto de sus propias prácticas como de otras externas a él; 3) El discurso forma parte de la constitución y construcción de identidades.

En consecuencia con lo anterior, Fairclough (2001) declara que “discourses are diverse representations of social life which are inherently positioned – differently positioned social actions ‘see’ and represent social life in different ways, different discourses” (p.2). Lo que nos demuestra la dirección de la acción del discurso según la fuente y el medio desde donde surge y actúa. Esto nos traslada la discusión hasta abarcar los conceptos de “orden social” y de “orden del discurso”.

Las prácticas sociales enlazadas en una determinada forma constituye un orden social (Fairclough, 2001). Ejemplificando esto, podemos señalar un determinado sistema de participación política por parte de una ciudadanía o la forma de sistema educativo de una sociedad. Ahora bien, como aspecto semiótico del orden social, el

⁵ Norman Fairclough entiende la representación como un proceso de construcción social de prácticas, incluyendo la autoconstrucción reflexiva de cada sujeto (Fairclough, 2001)

orden del discurso se entiende como una forma social particular de relaciones entre diferentes formas de crear sentido (Fairclough, 2001).

Determinadas formas de crear sentido, es decir, determinados órdenes del discurso se pueden volver aspectos de dominación: “a particular social structuring of semiotic difference may become hegemonic, become part of the legitimizing common sense which sustains relations of domination” (Fairclough, 2001 p.2). Desde este punto de vista emerge la relación entre discurso y cánón, donde el primero colaboraría a la creación del segundo, el cuál sería permeador del primero. La problemática se traslada entonces a entender como dentro de los cambios sociales, las condiciones de procesos de internalización (Fairclough, 2001) toman lugar.

Entendiendo que el conocimiento es generado y comunicado como discurso, dentro del cual podemos encontrar tanto representaciones como imaginarios, este debe ser promulgado e inculcado (Fairclough, 2001) en los sujetos. La promulgación produciría la materialización del discurso en nuevas formas de accionar e interactuar, en cambio, la inculcación conduciría la autoconstrucción y generación de nuevas identidades, a nivel individual y colectivo, respectivamente.

No obstante, el mismo Fairclough (2001) señala que el proceso dialéctico no se acaba en los momentos antes señalados. “People [...] they interpret and represent to themselves and each other what they do, and these interpretations and representations shape and reshape what they do” (p.4). Por tanto, desde una mirada de construccionismo social, las instituciones son construidas a través de procesos sociales (Fairclough, 2001), por ende, se ven afectadas por los discursos.

Ahora bien, esta construcción se vuelve problemática a la hora de poner a prueba la solidez y resistencia al cambio de las entidades sociales (Fairclough, 2001), es por esto que nosotros propondremos más adelante, como ya lo hicimos más arriba, el término de canon. De todas formas, se puede concebir que los relatos concretos (dígase la referencia a alguna persona, situación, hecho, edición) puestos en práctica dentro de estas entidades, así como las estrategias compositivas y obras en sí, poseen elementos que nos permiten concebirlos como discursos. En el sentido de que conducen, y son conducidos por, intencionalidades y objetivos políticos, los cuales se constituyen en prácticas y pensamientos (incluso llegando a ser hegemónicos) que consolidan instituciones, así como las relaciones que se establecen desde esa institución.

En resumen, discurso puede ser concebido desde una estrategia compositiva, desde un relato (discurso) concreto sobre alguien o algo (efectuado por alguien desde alguna posición de poder), cómo práctica social que conduce intencionalidades y razones, cómo sistema de representaciones que se conducen en los ámbitos históricos-institucionales, y cómo sistema de formación de la (inter)subjetividad.

A continuación profundizaremos sobre la otra parte de la relación que declaramos al comienzo de este apartado: la “propuesta”.

2) Conformando una (pseudo) teoría de la propuesta musical

Al plantearse el término “propuesta”, no debemos realizar en profundidad un estudio teórico al respecto, pues éste será tratado en el marco metodológico localizado en el capítulo 3. No obstante, de manera simple, estableceremos que por propuesta entendemos un conjunto de estrategias compositivas que dan vida a una obra musical,

las cuales son encarnadas desde un determinado discurso. Para ello, es necesario vincular esta concepción bajo los preceptos musicales que propone Jean Jaques Nattiez (1987): el hecho musical total está conformado por tres niveles: el nivel neutral o inmanente (la obra como texto o como estructura), el nivel poiético (es decir, los procesos compositivos que han engendrado la obra), y el nivel estético (el nivel de los interpretantes: el ejecutante o intérprete propiamente dicho, y el receptor de la obra o exégeta).

En este sentido, la música estaría demostrándose como una forma simbólica, más allá de un lenguaje, buscando representar algo, entendiendo que el referente de la música puede ser sí misma o algo ajeno a ella. En este sentido, la semántica musical se posiciona como la conductora de la traducción de la verbalización (poiético) en la estrategia compositiva (neutro). Este movimiento, está conducido por las intencionalidades y conductas históricas que permean el discurso y se trasladan, de manera consecuente, a la propuesta musical, como concreción en la práctica de dicho discurso.

Por tanto, para que tenga sentido la propuesta en función de la relación propuesta entre discurso-propuesta, Hall (2010) propone la existencia de dos sistemas de representación, los cuales se encuentran en estrecho vínculo.

El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas[...] y nuestro sistema de conceptos[...]El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están en el lugar de los conceptos los representan.

La relación entre las “cosas”, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. (p.450)

Asociar esto a la música, puede ser un problema, al no tener un referente que nos vincule directamente con algo concreto. En este sentido, se enfatiza que “la relación en estos sistemas de representación entre el signo, el concepto y el objeto al que se pueden referir es enteramente arbitraria y que el sentido no está en el objeto, persona o cosa, ni está en la palabra. Somos nosotros quienes fijamos el sentido de manera tan firme que... parece ser una cosa natural e inevitable” (p.451). Por tanto, se pueden establecer ciertos elementos que a través del sistema de representaciones, le otorguemos un sentido determinado según lo que demandamos en nuestro discurso, estos actuarían los cuales actúan como códigos, los cuales “traducen” la relación entre conceptos y signos (Hall, 2010). Podríamos establecer que estos elementos antes mencionados los encontramos a modo de “estilemas” o “musemas”⁶.

Ahora bien, como vimos anteriormente, si el discurso se encuentra mediado por un sistema, debemos considerar también que este sistema se encuentra a la vez permeado por un constructo que legitima, el cual se desplaza a través de los procedimientos del discurso, así como en sus prácticas discursivas y sus consecuentes estrategias compositivas que definen a las propuestas musicales. En relación a esto, es que continuaremos desarrollando los aspectos conceptuales en función de dos componentes de la legitimación de la relación discurso-propuesta: el canon y la subalternidad.

⁶ Estos conceptos serán ampliados en los aspectos metodológicos, ubicados en el capítulo 3.

C. Dos aspectos de los procesos de legitimación

Con el fin de poder establecer una relación de legitimación de discursos político-estéticos a partir de propuestas musicales, y viceversa, es necesario, como primer paso, vislumbrar desde qué plano conceptual actúa la legitimación, así como se muestra en el plano concreto, estableciendo las condiciones y roles que juegan cada objeto de la relación. Es más aún necesario concebir, por tanto, la música como un corpus que se vincula “forzosamente a un ámbito de cuerpos sonoros más amplio, en el que confluyen discursos y registros documentales que encuentran canales comunes de circulación” (Jordán, 2009 p.79). Es decir, en otras palabras, esta relación que vincula a la música, no se da en un espacio vacío, si no en un medio histórico, temporal, local y contextual.

Ahora bien, de estas aclaraciones y de cómo se entienden las partes de la relación nacen las siguientes preguntas: ¿Cómo se legitiman dos objetos (en el caso de esta tesis: discurso político-estético y propuesta musical) en relación? ¿Es un vínculo jerárquico de determinación de uno por sobre otro o es recíproco? ¿Podemos aventurarnos con una legitimación externa, es decir, mediante un tercer participante del vínculo? ¿Es ese posible tercer participante un objeto o un concepto?. Para ocupar esta plaza propondremos el concepto de Canon.

1) La validación desde un tercero: el canon.

El canon, concepto históricamente difuso, con variadas definiciones y alcances de su umbral de acción, se puede establecer como un determinante que se evidencia en la observación de la relación de legitimación entre dos (o más) objetos. El canon no emerge de manera externa, si no que forma parte intrínseca de la relación, siendo un

concepto de la cultura que actúa en las intersubjetividades de comunidades, pudiéndose proyectar al sentido común en general de la sociedad. Ahora bien, entendiéndose el canon de manera difusa y variable a través del tiempo (y quienes lo teorizan), propondremos comprenderlo en base a su *praxis*. En función de esto, es interesante lo que Juan Pablo González (2010) recoge en relación a la problemática del canon en la música. Éste señala que:

la mayor parte del debate sobre el canon concierne el problema de los orígenes [...] relacionándose especialmente con las raíces culturales de los grupos constituyentes de la sociedad [...] Sin embargo, con el canon dominante, las minorías no sólo no se han sentido representadas [...], sino que se han sentido excluidas por razones muchas veces ajenas al valor intrínseco de su producción artística. (p.1)

Para que un concepto actúe directamente en las intersubjetividades, es decir, como forma de pensamiento, es necesario que se forme a través de normas y valores, las cuales, a su vez, son conformadas y perpetuadas desde espacios institucionales (Corrado, 2005). Dentro de estos espacios podemos encontrar, por ejemplo, espacios académicos (dentro de los cuales no sólo se consagran repertorios, modelos, programas y tradiciones interpretativas) y espacios físicos (como teatros o circuitos alternativos, consolidando lugares de valía) (Corrado, 2005). Por tanto, los sujetos que interactúen dentro de esos espacios, son permeados en su subjetividad por las formas canónicas que ahí se posicionan. Así mismo, estos sujetos se pueden posicionar en cargos o recibir reconocimientos institucionales que los sitúan como voces referentes, siendo capaces de incidir y decidir, estableciendo normas y valores, es decir, cánones (Corrado, 2005). Ahora bien ¿Cómo surgen estos constructos que se ubican en los espacios y se movilizan a través de los sujetos?

El canon está generalmente apoyado en el status quo, que hace eje en la tradición naturalizada, en la experiencia, en la virtual intemporalidad de los valores estéticos compartidos, en su papel fundante en la cultura y con valor prospectivo, ya que señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior. (Corrado, 2005 p.13).

Estas direcciones de producción no sólo se enfocan en la estrategia a utilizar y el resultado del proceso, si no también en quiénes efectúan esta construcción. Esto lo podemos dimensionar en una revisión histórica sobre las figuras femeninas en la música académica anterior al siglo XX, donde destacan, por ejemplo: Hildegard von Bingen, Fanny Hensel Mendelssohn y/o Clara Wieck-Schumann.

En las cronologías anteriores al siglo XX no han aparecido grandes figuras fuera de las tierras de la lengua alemana, italiana y francesa. Esto no es sorprendente: las compositoras mencionadas nos parecen grandes justamente porque se adecuan al canon clásico, que no sólo es masculino si no también germanocéntrico. (Ramos, 2010 p.14)

En este sentido, es que el canon permite concepciones que han encasillado a la mujer en un papel de sumisión y subalternidad⁷, tal y como señala Subercaseaux (2004) al apuntar la visión de Weininger, el cual señala que “todas las mujeres que han alcanzado fama por algunas de sus condiciones espirituales presentan numerosos rasgos masculinos y también, a veces, caracteres anatómicos propios del varón” (p.288).

Es decir, se puede sostener cómo el canon es propuesto direccionalmente e históricamente desde un determinado sector de la sociedad. Desde el análisis crítico de

⁷ Concepto que trabajaremos en el siguiente apartado.

este concepto, Corrado (2005) sostiene que el canon se puede entender “como una hegemonía, como herramienta de opresión, como expresión de una ideología de clase, o de sectores que detentan poder en sus diferentes formas[...] (más aún)⁸ indica la manera en que a través de la historia se cristalizaron valores que identifican a la cultura del grupo que representa” (p.13).

Esta situación se concretiza, a modo de ejemplo, en la Dictadura Militar en Chile, entre los años de 1973 y 1989, en la cual se generaron “políticas” que perseguían y censuraban toda forma extra-canon músico-cultural impuesto por el régimen. Se generaron documentos los cuales declaran “que ‘el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas’, al tiempo que se propone definir el ‘deber ser’ nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear ‘anticuerpos’ contra el marxismo” (Jordán, 2009: 80). Es interesante la búsqueda de la neutralización de la música, en función de un determinado canon, siendo que, desde lo oculto, en aquella época, se buscaba más bien una “reformulación” del relato político de la música, es decir, se buscaban otras relaciones discurso-propuesta.

En relación a esto, la dictadura, en función de instaurar su canon músico-cultural, generó formas de represión para cortar, no sólo el corpus sonoro que asociaba la música a determinada tendencia política, sin también los espacios en que se desenvolvían y que legitimaban a la música extra-canon, “así implicaron la persecución y la censura en diversos espacios laborales y circuitos de difusión musical” (Jordán, 2009, 84). Esto provocó búsquedas de otros agentes legitimadores, que pusieran en contexto un “contracanon”, como fue el caso de la iglesia, la cuál situó en la opinión pública el trabajo de conjuntos censurados por el Régimen Militar (Jordán, 2009).

⁸ Paréntesis nuestro.

A diferencia de aquella época, en la actualidad Corrado (2005), de manera precisa, profundiza en la problemática instalándola en el momento actual, donde los paradigmas de la incertidumbre y la modernidad líquida⁹, se traducen en una lectura facilista que genera el hecho de la hiper-democratización de la información, la desconfianza del objeto y del estudio disciplinar, la entrada del mercado cultural y la estratificación sub-cultural de la sociedad de masas. Las sociedades ya no aunadas en una sola entidad, provocan que el canon sea una zona de lucha simbólica “en que se libra el combate de fuerzas antagónicas responsables de la dinámica de las sociedades y las culturas” (Corrado, 2005; 13). Más aún, las diferentes formas de concebir y estudiar el canon ha provocado diferentes visiones de cuestiones ya estudiadas, así como la profundización de sus características históricas y sociales. Es el claro ejemplo del feminismo, el cuál ha posibilitado tanto reestudiar obras de compositores y géneros musicales, así como también expandir la frontera del canon dominante (Ramos, 2010).

Por tanto, como se emana de este análisis al texto de Corrado, el espacio simbólico del canon se constituye como articulador de discursos político-estéticos, al permear y movilizar a los sujetos que interactúan determinados espacios o alcanzan roles de referencia. En adición a esto, se posiciona también como seleccionador de propuestas musicales que son correlato (a modo de nutrición y concreción) de un discurso determinado. En este sentido, como diría el parafraseo de Juan Pablo González (2010) a Citrón, “el canon contribuye a crear tanto una narrativa del pasado como una matriz del futuro” (p.2). Ahora bien, a pesar de que podemos tener en claro que el canon ha tenido una direccionalidad histórica conducida desde una hegemonía,

⁹ Para mayor profundidad sobre estos conceptos consultar Bauman, Zygmunt. “Los retos de la educación en la modernidad líquida”. 2005. Editorial Gedisa. Barcelona, España.

existe un otro en esta relación de opresión, un otro supuestamente invisible. ¿Cómo podemos comprender las respectivas posiciones de lo hegemónico y lo invisible, y sus posibles interacciones?

2) La posición de los desplazados: La subalternidad

Acuñar el término “invisible”, significa que no forma parte de la realidad, no existe de manera evidente a pesar de “vivir”, es decir, no es validado. Esta paradoja la podemos sostener afirmándonos en las palabras de Boaventura de Sousa Santos en *Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder* (2010), las cuales aluden a la separación que produce la “línea abismal” sobre la realidad social, formando dos partes reconocibles: una, lo adecuado (en ámbitos del derecho: lo legal y lo ilegal; en ámbitos epistemológicos: el tipo de conocimiento) y lo no aceptable (potenciador de lo aceptado); lo otro, lo radicalmente excluido. En este sentido, un lado de la línea estaría mediada por una cultura hegemónica que determinaría lo presente en el otro lado de la línea, espacio delimitado por el paradigma “colonial”, el cual era concebido por los evangelizadores como “cuencos vacíos deseosos de llenar” (Santos, 2010).

En este sentido, podemos entender que esta línea propuesta por Santos se asemeja a la contraposición, mencionada por Madonesi (2012), que realiza Gramsci sobre dominación y subalternidad, explicándola “como una relación de fuerzas en permanente conflicto y define a los dominados como subalternos” (p.4). Estos últimos son los que viven lo que se denomina como “experiencia subalterna: la imposición no violenta y la asimilación de la subordinación, es decir, la internalización de los valores propuestos por los que dominan o conducen moral e intelectualmente el proceso histórico” (p.4).

En esta actualidad volátil y de hiper-democratización de la información (como ya mencionamos antes), cabe preguntarse ¿es posible establecer esta relación de dominación, pensando solamente en el área del conocimiento, siempre con las mismas características? Es decir, los dominantes siempre siendo hegemónicos y los subalternos siendo los subordinados.

Gramsci sostiene que lo son “siempre”, incluso cuando se rebelan, lo que indicaría que sólo el “quiebre” definitivo –el hacerse Estado por medio de una revolución, el volverse clase dirigente, es decir hegemónica y dominante- marcaría el fin de la subalternidad. Siguiendo a Gramsci, aparece un continuum de subalternidad entre dos polos – aceptación y cuestionamiento de la dominación- y caracterizado por una incierta relación de fuerzas entre colonización hegemónica impulsada desde las clases dominantes y autonomización sostenida por las clases subalternas. (p.7)

Santos (2010) propone llevar más allá la concepción de subalternidad y ligarla lo que él declara como “cosmopolitismo subalterno”, el cual se evidencia a través de redes que actúan a modo de movimientos y organizaciones, que se constituyen, aprovechándose de los mecanismos de la globalización, como una respuesta contrahegemónica.

Es la clase subalterna la que vive de manera más opresiva la instauración canónica, y que viven la lucha simbólica por emerger de su posición en la relación de opresión e invisibilidad, con el fin de establecer los cánones (o suprimirlos, si se pudiese, por completo) de las relaciones de legitimación.

A. Apreciaciones teóricas de la identidad y concepciones de “lo chileno”

Se ha dejado para el final un aspecto no menos importante que los anteriormente tratados, el cual destaca por ser el elemento esencial en este trabajo, el “agente movilizador”. Esgrimir el tratamiento del concepto de “lo chileno” dentro de la música académica chilena trae consigo un problema de definición, en otras palabras, ¿qué entendemos por “chileno”? Ese entendimiento pasa por una problemática clave, las concepciones de identidad que recaen sobre este concepto. Es por ello que para esta última parte debemos estudiar las diferentes concepciones de “lo chileno” en relación a las opciones identitarias que emergen en relación a éste y sus referentes materiales. Para ello, veremos primero qué se puede entender por identidad de manera general, para luego dar paso a diferentes formas de entender la identidad chilena y sus representaciones culturales y musicales. Este trabajo específico será necesario en tanto debemos esgrimir una concepción pertinente de lo chileno en relación a los discursos y estrategias propuestos por los compositores que analizaremos más adelante.

a) Identidad individual e identidad colectiva

Jorge Larraín, en su libro *Identidad Chilena* (2004), comienza con una revisión crítica y clarificadora de las concepciones que le confieren al tema de la identidad, diversos filósofos desde Erikson hasta Habermas. En este trabajo, apunta como clave la existencia de dos tipos de identidades, la individual y la colectiva. Si bien, ambas identidades tienen diferencias en su accionar, poseen también vínculo relacional. Ahora bien, en cuanto a efectos de este trabajo, apuntaremos brevemente sobre que se refiere estos ámbitos de identidad, para profundizar en los diferentes alcances de la identidad colectiva y sus diferentes formas en cuanto a la “chilenidad” o “lo chileno”.

Según la revisión que realiza Jorge Larraín (2004), podemos sostener que la problemática de la identidad individual se reduce a un tema ontológico. Es decir, los sujetos buscan, tanto de manera consciente como inconsciente, definiciones de sí mismos, con el fin de establecer una conexión con determinado tipo de características (Larraín, 2004). Esta búsqueda afirma que la identidad no sólo se basa en hechos y aprendizajes ocurridos en un pasado, si no que se enfoca más aún en una proyección futura, en un “querer ser”. Es por ello que podemos afirmar que “con lo que alguien se identifica puede cambiar y está influido por expectativas sociales” (Larraín, 2004 p.27). Por tanto, la identidad se conjuga como una construcción social de los sujetos, la cual, según el mismo Larraín (2004), se afirma en tres puntos constitutivos: la cultura, los elementos materiales y la opinión de un(os) otro(s). Stuart Hall (2010) complementa: “El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad... La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (p.343).

En consecuencia, podemos sostener también que la identidad es una construcción relacional, en tanto el sujeto se le otorgan ciertas características –desde el contexto en el cuál está enraizado, la conexión con sus posesiones y su cuerpo, y la mirada de otros sujetos significativos por sus ser-, pero también el se reconoce a sí mismo en esas características que ha internalizado. Es decir, su identidad no es la misma en un contexto diferente, con elementos materiales diferentes y bajo la mirada de diferentes sujetos otros, así como este sujeto no se auto-reconocería de la misma manera teniendo otros elementos constitutivos distintos.

Hall (2010) también profundiza sobre la temática de la identidad, entendiéndola en un principio como una “garantía de que el mundo no se deshace tan velozmente

como a veces parece. Son una especie de punto fijo del pensamiento y del ser, un fundamento de la acción, un punto aún existente en el mundo cambiante” (p.339). No obstante, es el mismo Hall (2010) quien apunta una problemática que denomina como “el trastorno de la identidad”, la cual explica el desplazamiento del punto fijo de la identidad a partir de las siguientes cuatro formas: 1) Desde Marx, se propone la existencia de una dialéctica entre lo ya construido y lo por construir, lo cual es mediado por las condiciones objetivas a las cuales se enfrentan los sujetos; 2) A partir del pensamiento de Freud, se concibió a la identidad desde la psíquis de las personas, entendiéndola a ésta como parte fundamental del sujeto, sin poder comprenderla en su totalidad. 3) Las relaciones de la lengua, propuestas por Saussure, imprimen una ascendencia compleja de las características o formas de ésta, teniendo siempre rastros de algo ya dicho. 4) Las consecuencias de la relativización creciente del mundo actual ha provocado el descentramiento de las identidades colectivas. En relación a este último punto, el cuál será profundizado más adelante, Hall (2010) declara que

la nación y todas las identidades asociadas parecen haber sido reabsorbidas en comunidades más grandes que se sobrepasan y que interconectan identidades nacionales. Pero al mismo tiempo, hay un movimiento desde abajo. La gente y los grupos y las tribus que fueron inscritos previamente en las entidades llamadas estados-nación comienzan a redescubrir identidades que se habían olvidado. (p.343)

Lo ya visto conlleva una situación clave para esta tesis. Toda construcción de identidad implican una suerte de decisiones que apuntan a descartar o adquirir determinadas singularidades, es decir, constituimos nuestra identidad tanto con lo que elegimos, como con lo que desechamos.

Así en toda construcción de identidad individual existen dos tipos de otros: significativos y de oposición. Con los primeros se produce un proceso de identificación de valores y modos de ser; con los segundos, se produce un proceso de distinción o separación de sus ideas y conductas. (Larraín, 2004 p.34)

Cada compositor ha conformado su propia identidad, tanto en significación como en oposición, en relación a ciertas formas de entender y valorar algún referente. Es por ello que, como primer punto, podemos encontrar en el momento del análisis dos cuestiones importantes: 1) Diferentes discursos sobre como valorar “lo chileno”, según cada compositor y 2) Diferentes formas de tratamiento, en las estrategias compositivas, de “lo chileno”.

En cambio, las formas de entender la identidad colectiva nos develará el camino hacia las diferentes concepciones de “lo chileno” en un plano social y nacional, que si bien tiene relación, no posee los mismos elementos de la identidad individual. A saber, los individuos expresan bajo sus medios los elementos de las identidades macro, que podemos llamar culturales, pero a la vez, son estas las que permean a los sujetos reflejados en su accionar. No obstante, existe un camino peligroso que debemos cuidar de no recorrer: “hay que evitar trasponer los elementos psicológicos de las identidades personales a las identidades culturales... una identidad colectiva no tiene estructura psíquicas o de carácter en el sentido de un número definido de rasgos psicológicos” (Larraín, 2004: 35).

Si una identidad cultural no se sostiene en rasgos o caracteres psicológicos, cabe preguntarnos: ¿Cuál es su base? Según el estudio realizado por Larraín (2004), la identidades culturales se construyen a partir de imaginarios colectivos, los cuales necesitan de “una cantidad diferente de compromiso de cada miembro individual... (lo

cual) puede cambiar históricamente. Las identidades culturales no son estáticas” (p.36). Dentro de éstas podemos encontrar, por ejemplo, las identidades correspondientes a la sexualidad, las identidades de clase social y las nacionales, siendo éstas últimas, las cuales tienen una pertinencia mayor con este trabajo de tesis.

Hall (2010) declara dos formas de entender la identidad cultural. La primera dice relación con una “cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo colectivo... que posee un pueblo con una historia en común y ancestralidad compartidas” (p.350). Esta cultura nos provee de ciertas coordenadas, a modo de referencia, que nos ayudan a establecernos a pesar de los fluctuantes cambios en la historia. La segunda forma de concepción de identidad cultural entiende que además de puntos de convergencia en un colectivo, existen “puntos críticos de diferencia profunda y significativa que constituyen [...] en lo que nos hemos convertido” (p.351). Esta forma tiene relación con la construcción en proyección de la identidad, es decir, del “llegar a ser”.

En relación a esto, Larraín (2004) sostiene que las identidades culturales-nacionales demuestran cinco dimensiones constitutivas, en relación a la lealtad al imaginario que adscriben: 1) “Sentimiento de unidad, lealtad recíproca y fraternidad entre los miembros de la nación” (p.38). En función de este punto, se desprende el por qué de ciertos sentimiento anti-institucionales, que proclaman ya sea la no existencia del estado, la separación del colectivo en dos partes diferentes (movimientos separatistas), o reivindicaciones para ciertos sectores sociales. Mientras parte del gran colectivo que compone una nación no sea valorado cualitativamente por sus pares y, por el contrario, arrastren un sentimiento de desprecio, crearás y recrearás movimientos contrarios a la institucionalidad nacional. Esto genera también una crisis identitaria con la nación a la cual se pertenece, lo que lleva también a preguntarnos ¿La forma de decisión que desarrolla un país, afecta a la construcción de identidad? ¿Es la

democracia, o su inexistencia, un elemento que afecta la identidad nacional? ¿Quiénes poseen poderes, institucionales o fácticos, poseen un control también sobre la identidad, aunque sea a nivel legal? Esta problemática de la identidad nacional se reproduce en diferentes espacios institucionales, como las agencias culturales, medios de comunicación, escuelas, universidades, etc¹⁰. Las diferentes decisiones que se efectúan dentro de esos espacios genera la separación o la unión de sus comunidades, generando adhesión o deslealtad para con éstas, generando procesos identitarios que asimilan los sujetos y caracterizan a las instituciones. Ejemplo de esto es el proceso que llevó a cabo la instauración del pensamiento musical de la Sociedad Bach en el ex Conservatorio Nacional, estableciendo un camino hacia la música instrumental de herencia alemana, teniendo adeptos y generando exclusiones, por lo tanto, provocando un conflicto identitario. De esto se presenta la segunda dimensión: 2) Las identidades nacionales “se construyen en oposición a otros que se suponen tienen modos de vida, valores, costumbres e ideas diferentes” (p.40). Esta oposición no sólo emerge desde su mismo interior, si no frente a agentes externos, como por ejemplo, otros países.

La tercera dimensión hace referencia, en cierta medida, a la pregunta que nos realizamos anteriormente sobre la democracia. 3) Dentro de un colectivo “se manifiestan en una pluralidad discursos que construyen una narrativa acerca de la nación[...] que coexisten simultáneamente y que responden a la gran variedad de grupos, clases sociales, intereses y visiones del mundo[...]” (p.42). Ahora bien, queda demostrado, que según la forma de decisiones, y los intereses representados (y

¹⁰ Larraín define dos ámbitos de acción donde operan los diferentes imaginarios nacionales, tanto oficiales como alternativos. Dentro de éstos ámbitos, sumándose al ya mencionado ámbito institucional, se encuentra la base social compuesta por inter-subjetividades. Este ámbito conlleva toda una tradición de la oralidad, donde se mueven argumentos locales (de comunidades, por ejemplo, barriales, vecinales, o de la tradición, por así decirlo, folclórica), respondiendo a costumbres y formas de ser (Larraín, 2004).

personificados) que alcanzan cuotas de poder (como dijimos antes, fácticos e institucionales) instalan su discurso identitario, interpelando a los sujetos “para que se identifiquen con ellos, siempre asumiendo un carácter único y fundacional[...]” (p.42).

No obstante, las identidades nacionales, del mismo modo que las identidades individuales, poseen una proyección futura, un querer ser. Esta búsqueda incesante la podemos observar en lo que las autoridades y agentes institucionales llaman “el proyecto país”. Esta proyección tiene un correlato directo con el ámbito institucional, dentro del cual caben las escuelas musicales, conservatorios y universidades que imparten tanto la disciplina musical en particular, como la artística en general. De esto emergen los dos últimos puntos que acuñaremos a continuación: 4) La historicidad y variedad de las identidades nacionales y 5) Los procesos de selección y exclusión con las formas y símbolos culturales que realizan éstas identidades (Larraín, 2004).

En función de lo visto, podemos sostener que “las identidades nacionales no son elementos con los cuales nacemos, sino que son formadas y transformadas dentro de y en relación con la representación [...] algo que produce significados, un sistema de representación cultural” (Hall, 2010 p.380). Analizaremos formas de representación de lo chileno, entendiendo también que éstas deberían verse plasmadas, a través de signos en las estrategias compositivas de los autores ha analizar, es decir, en las propuestas musicales.

b) Formas de identidad chilena

Qué entendemos por “chileno” es un tema que compete principalmente a lo identitario, en específico, a las identidades nacionales. Es por eso, que según lo ya detallado anteriormente, veremos formas de identidad chilena, que encontramos

pertinente a la hora de preguntarnos por la relación de legitimación de un discurso político estético con las formas de tratar lo chileno en las estrategias compositivas, por parte de algunos compositores académicos nacionales.

No obstante, no podemos presumir que “lo chileno” es igual a “lo nacional”. Si no más bien, que “lo chileno” puede ser concebido desde diferentes imaginarios de identidad sobre éste. En relación a esto, podemos encontrar el ya mencionado imaginario nacional, el imaginario de la cultura popular, el imaginario originario, entre varios otros posibles.

Cabe dar la salvedad, que algunos de estos circulan desde la oralidad, intersubjetividad y tradición territorial como el imaginario originario y el imaginario popular, mas no necesariamente se consolidan en el ámbito institucional, como un imaginario nacional, ligado a las configuraciones que establecen los estados-nación para consolidarse en las sociedades que agrupan.

1) La figura del “roto chileno”

Figura emergente de las guerras en las cuales ha tenido participación Chile, el “roto chileno” es elevado a una idea de raza, fusión entre sangre indígenas y aptitudes de los conquistadores españoles, no sólo desde la construcción identitaria del ejercito, si no también para ciertos intelectuales.

Autores como Nicolás Palacios [...] muy influidos por la victoria militar chilena en la guerra del Pacífico y por las ideas racistas europeas... destacan la idea de la raza chilena como un elemento central de identidad [...] representada por un tipo humano, el <<roto chileno>>. El origen de la palabra roto está en el militar conquistador de la guerra

en Chile. Fuera de su amor por el combate y la guerra, los godos tenían también un desprecio por los oficios manuales, por el comercio y por los letrados. (Larrain, 2004 p.147)

Es más interesante aún como esta idea del “roto chileno” se contrapone a las ideas marxistas del proletariado. Entendiendo que éste es un ente plurinacional, la figura del roto se ve disminuida y desplazada de la oralidad chilena. Larraín (2004), parafraseando a Hernández, declara que se “atribuye esto a la pérdida del sentido patrio y el olvido de nuestras tradiciones” (p.151).

La cercanía de la figura del “roto chileno”, hoy en día, ha sectores populares, que han adoptado una visión de izquierda, lejana a lo militar por hechos históricos ocurridos en nuestro país, siendo el principal el Golpe de Estado y la Dictadura Militar de 1973, separa de su imaginario la apreciación militar que en un principio tuvieron (y en cierta medida, aún tienen) un nexo importante con el roto, dejando algunos como sus representantes, tal es el caso de Manuel Rodríguez.

Ahora bien, Larraín (2004) en su revisión, utiliza la visión de Krebs para explicar de alguna forma la adhesión, en la actualidad, de esta figura del roto escindida de una idea de “raza militar”. “La importancia del desastre de Rancagua, del combate naval de Iquique, de la batalla de la Concepción, que fueron todas derrotas en que los chilenos mueren heroicamente. No se rinde culto al uso de la fuerza sino que se destaca el heroísmo trágico como virtud” (p.153). Cuestión muy cercana a las ideas guevaristas instaladas en la revolución cubana, la cuál es influyente en los procesos de renovación social, cultural y política en diversos países de Latinoamérica. Esta idea se ve reforzada según las apreciaciones de Palacios, las cuales son acuñadas por Subercaseaux (2004), en cuanto a que la “raza chilena” se trataría de una fusión de dos razas

guerreras (mapuches y godos), que darían una base étnica a la nación. No obstante, el mismo es crítico de este paradigma:

La categoría de “raza chilena”, como base étnica de la nación, es, por lo tanto, una invención intelectual, una representación que carece de fundamento objetivo. Se trata de un significativo vacío que puede ser llenado con distintos rasgos, sean éstos biológicos, síquicos, culturales o sociales [...]es también una invención emocional y, como tal, obedece a una lógica y a una racionalidad distintas a la científica, más próxima a las zonas oscuras y misteriosas del “nacionalismo” y la “religión” que a la del conocimiento racional y empírico. (Subercaseaux, 2004 p.274)

La idea de una “raza chilena” era, por ende, preservar determinados valores, los cuales proyectados en el pueblo de Chile, podrían conducir nuestro país en su entrada al mundo moderno (Subecaseaux, 2004).

2) La cultura popular

El plantear la existencia de una identidad popular, es entender que esta emerge de lo que se denomina como “pueblo”, el cual, como construcción de un imaginario social, se contrapone a una clase oligarca, la cual “posee un carácter mercantil, fuertemente influida por la cultura europea y norteamericana y por lo tanto es coherente. Pero el costo de su coherencia interna es su desarraigo: tiene un carácter imitativo y carece originalidad e imaginación creativa” (Larrain, 2004: 168). Continúa Larraín (2004), utilizando las ideas de Gabriel Salazar, esta vez detallando las características opuestas de la identidad popular, naciente del pueblo y su cultura: “La cultura popular está llena de tensiones e incoherencias, pero tiene la fuerza de su

imaginación creadora que le ha permitido al pueblo sobrevivir en condiciones muy difíciles” (p.168).

Para efectos de este trabajo, esta oposición que nos presenta Larraín bajo las ideas de Salazar, es de primordial utilidad, debido a que son posturas políticas que se ven representadas en discursos de ciertos músicos académicos chilenos a la hora de identificarse o no con determinadas formas de “chilenidad”, y también las políticas estéticas que se instauraron en instituciones como el ex Conservatorio Nacional. Sumado a esto, la historia nos relata como ambas posiciones han sostenido diálogo que ha conllevado a una relación dialéctica, pero no siempre, con caracteres simétricos¹¹.

El elemento recurrente de la cultura popular es que su potencial de creatividad, aunque vigoroso y reconocido por la elite, es permanentemente bloqueado y reprimido. Esto hace que la identidad popular esté traspasada por una tensión interna, por una energía reprimida que apunta hacia una humanización de la vida social, hacia una sociedad alternativa que, sin embargo, no le es permitido realizar. Su originalidad y autonomía justifican el hecho de que proyectos humanizadores que la cultura popular ya ha desarrollado. Es esto, según Salazar, lo que justifica su validez histórica y lo que amerita reclamar para ella el rango de creadora de la más genuina identidad nacional. (Larraín, 2004 p.171)

No se pretende limitar a estas formas de identidad las concepciones de los compositores ha analizar, debido a que pueden ser otras, o simplemente negar toda

¹¹ Hasta antes del golpe de Estado, y con mayor énfasis en la época de la Unidad Popular, variados músicos populares, entre los que destacan las agrupaciones Inti Illimani y Quilapayún, tuvieron estudios profesionales de música en el ex Conservatorio, viéndose influidos por la música de corte académico, pero también influyendo, en una relación horizontal, a compositores como Luis Advis y Sergio Ortega.

identidad chilena para enfocarse en otra (he ahí la capacidad ontológica, de decisión, de construcción identitaria), pero es necesario establecer que la música se establece como práctica para proyectar, comunicar, educar y perpetuar ciertas visiones, muy cercanas al modo en que actúan las tradiciones.

En las sociedades tradicionales, se honra el pasado y se valorizan los símbolos porque contienen y perpetúan la experiencia de generaciones. La tradición es un medio para manejar el tiempo y el espacio que inserta cualquier actividad o experiencia particular dentro de la continuidad del pasado, presente y futuro, que a su vez son estructurados por prácticas sociales recurrentes. (Giddens en Hall, 2010 p.366)

3) Personajes de representación

Otra forma de concebir “lo chileno” es a partir de la evocación que generan determinados personajes, las cuales actúan como representantes de la identidad chilena en relación a las figuras anteriormente vistas. Dentro de las cuales podríamos encontrar a Pablo Neruda, Víctor Jara, Manuel Rodríguez, Arturo Prat, Violeta Parra, Gabriela Mistral, entre varios otros. Cada uno ligado a diferentes imaginarios de identidad que abarcan “lo chileno”. Ahora bien, para efectos de este trabajo, consideraremos a los personajes de Violeta Parra y Gabriela Mistral.

Ambas figuras pertenecientes a facetas artísticas, musicales y poéticas respectivamente, en nuestro país, fueron estudiadas por el musicólogo chileno Rodrigo Torres: Violeta Parra desde sus motivaciones y estéticas buscadas; Gabriela Mistral desde su proyección en las composiciones de músicos académicos.

Sobre la primera, Torres (2004) escribe lo siguiente:

“Y confundida en el mito, su obra continuará representando, aún a la fecha, un excedente simbólico de difícil consenso, de contradictoria vigencia. Actualmente es tanto ícono oficial de lo nacional-popular, como canto de la diferencia cultural negada por esa misma nación” (p.53).

Esta contradicción se vive en la casi obligación por parte de la institucionalidad nacional de recoger la figura de Violeta Parra, a pesar de que ella demostró siempre ser contraria a las prácticas realizadas por el Estado. Más aún, Violeta Parra, se diferencia de las instituciones de música académica, al realizar su trabajo investigativo de las expresiones pertenecientes a los sectores populares de nuestro país, buscando la valoración de éstas desde lo que propiamente son y no de lo que pretenden que sean. En este sentido, lo que Violeta Parra representa es la problematización sobre el par folclore-popular. “Lo que habitualmente se designa como folclore es una mediación, un dispositivo externo de representación que establece un recorte y una simbolización, a menudo de carácter esencialista, de las culturas populares o tradicionales representadas” (Torres, 2004 p.54). Esta constelación de símbolos musicales representativos constituyen lo que sería folclórico, proveniente del pueblo mismo, pero sacado del contexto e intencionalidad popular.

En relación a esto, se puede ubicar como durante el siglo XX, la tradición campesina fue la fuente de positividad que constituyeron la “música típica” del folclore, donde el mundo rural, de forma idealizada, funcionaba a modo del imaginario que sostenía esta representación (Torres, 2004). Dentro de esta “música típica” podemos encontrar las tonadas y las cuecas chilenas.

Por contrapartida, Torres (2004) sitúa a Violeta Parra como personaje construido desde de lo popular y su tradición oral, específicamente por la influencia de los payadores y maestros de la Lira Popular. Esta situación se ve expresada en su trabajo artístico, musical e investigativo, donde la décima y determinadas formas melódicas tienen fuerte presencia. Detallando sobre los aspectos fuerza de esta tradición, Torres (2004) señala lo siguiente:

Su *performance* se realiza a base de un repertorio heredado de melodiosos (*entonaciones*) y de diversas modalidades de acompañamiento con guitarra o guitarrón (*toquíos*); existiendo en el caso de la guitarra una gran variedad de afinaciones. En este difícil oficio de decir cantando, los poetas populares versifican utilizando la forma de la décima, sobre ámbitos temáticos fundamentales: el canto a lo divino [...] y el canto a lo humano. [...] los payadores y los cantores a lo poeta son cronistas y voceros de sus comunidades, de su memoria y sus contingencias. (Torres, 2004 p.58)

Ahora bien, no podemos entrar a profundizar sobre esta temática a nivel mayor, la cual necesitaría de una extensión similar al total de este trabajo. Por tanto, nos permitimos tomar los términos de folclore y popular como símiles, en tanto se constituyen como opciones que fueron abarcados o no de manera holística por los compositores estudiados en nuestra tesis.

El estudio de Rodrigo Torres sobre Gabriela Mistral y su presencia en la música chilena (1989), nos retrotrae a la misma temática, pero abarcada desde otra dimensión. Sobre ella, el musicólogo señala que generó como núcleo de su trabajo poético “un enfoque vernáculo, una poesía vetuada de vocablos arcaicos vigentes en las zonas rurales del país [...] [una] preocupación por lo americano y su identificación profunda con lo indoamericano” (p.45). Su avocación por los problemas sociales de la época en

la cual ella se desenvolvía, la hace buscar la valoración de lo popular, ubicándolo a la par de lo culto, e inclusive uniéndolos (Torres, 1989).

En cuanto a la relación de Mistral con la música, Torres (1989) declara que:

La poesía de la Mistral tiene activa presencia en la música chilena a partir de 1918, coincidiendo con la etapa decisiva de la gesta renovadora de la escena musical nacional, que determinó profundos cambios institucionales y un decidido impulso a la creación musical, cuyos frutos serán evidentes desde los años 30 en adelante. Los primeros encuentros entre los versos de la Mistral y la composición musical constituyeron hitos en el lento proceso de apertura de nuestros compositores hacia las letras hispanoamericanas y chilenas. (Torres, 1989 p.48)

Es por ello que podemos encontrar la poesía de Mistral en compositores tales como Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, desarrollándola a través del canto y el piano, en función de la emocionalidad que es capaz de generar esta unión. Esta relación canto-piano es co-dependiente de la relación poesía-música, permite que la forma del "Lied" se consagre dentro de la música académica de nuestro país en aquellos tiempos. "[...] destaca la importancia del género canción; al punto que se puede establecer un panorama de diversas tendencias estilísticas del universo musical mistraliano solamente a través del análisis de obras de este género". (Torres, 1989: 56).

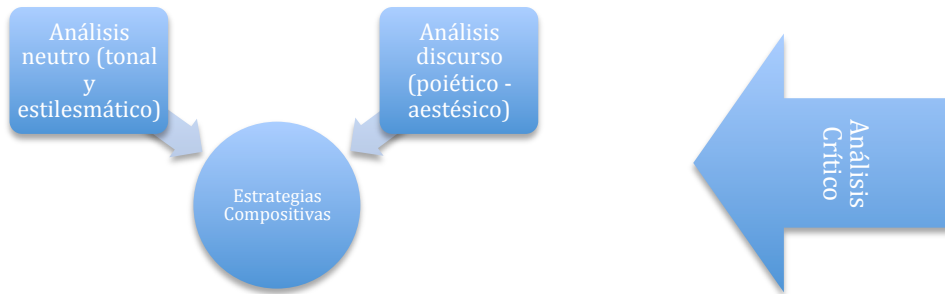
Capítulo 3: Marco metodológico

Definir los aspectos correspondientes a la metodología es un ejercicio, a nuestro modo de ver, cercano al establecimiento del marco teórico, entendiendo que el primero mencionado actúa en forma consecuente para la ampliación de la teoría a lo concreto. En otras palabras, genera lineamientos a partir de un plano teórico para la realización de un análisis en situaciones concretas.

Anteriormente tuvimos la posibilidad de conocer formas de abarcar la temática del discurso, de las cuales emergieron como principales: la narrativa y la histórica-institucional. Ahora bien, para poder acercar estas visiones al análisis concreto, revisaremos la propuesta metodológica de un análisis dialéctico del discurso, el cuál nos permitirá establecer los puntos ejes de éste. Asimismo, establecimos posteriormente la propuesta musical como una concreción del discurso en estrategias compositivas que dan vida a la propuesta musical. En este capítulo, ampliaremos esta arista buscando comprender como el concepto de lo “chileno” es tratado a partir de códigos culturales insertos, tanto en el discurso (a modo de la sistematicidad del lenguaje) como en la propuesta musical (formas musicales melódicas y rítmicas).

Por tanto, para develar las estrategias utilizadas por los compositores a analizar, debemos, como primer aspecto (precursor a los antes dos ya mencionados), entender metodológicamente el discurso y la propuesta musical desde la temática del signo. Para ello, nos valdremos de la teoría semiológica conducida por Jean-Jacques Nattiez, en su libro *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music* (1987). Con esto, revisaremos los puntos principales del análisis tripartito (poiético-aestésico-neutro) de Nattiez, para proponer algunas modificaciones pertinentes al análisis de esta tesis. Como última parte, realizaremos un análisis crítico del establecimiento de estas estrategias, y su

consecución en la propuesta musical de cada compositor, en relación a los discursos esgrimidos por los compositores, buscando develar cómo actúa la legitimación desde la institución del canon y la oposición subalterna que se pudiese encontrar, es decir, definiendo la razón (el por qué) y la intencionalidad (el para qué).



1. El Signo, el lenguaje y la música

- Sobre el Signo

Nattiez (1987) no realiza una revisión exhaustiva de la teoría del signo, la cual se encuentra apegada a la lingüística, sino más bien una forma de entender la música, desde la semiología, como un complejo cultural (más que un lenguaje) y, por tanto, analizarla desde ese enfoque.

La historia del signo ha demostrado numerosas variables en su concepción teórica, es por ello que Nattiez (1987) comienza su trabajo apuntando la definición más conocida de éste realizada por Ferdinand de Saussure: "The linguistic sign unites not a thing and a name, but a concept and a sound-image" (p.3). Definición la cual conlleva entender el sonido-imagen como algo material, al cual le imprimimos sentido

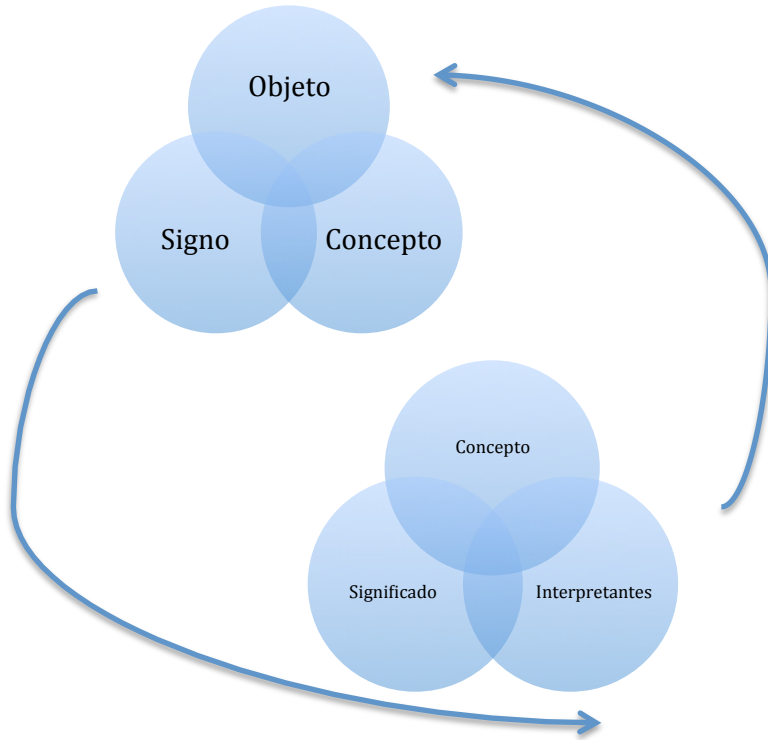
psicológico; y el concepto en cambio, es un constructo obtenido desde lo concreto y acogido en el conocimiento del sujeto. En este sentido, la unión de estas dos partes formaría lo que entendemos por signo. Posteriormente, las partes del signo, concepto y sonido-imagen, serían reemplazados en la teoría por las denominaciones significado y significante, respectivamente.

La relación sígnica, la cual deviene de un proceso de referencia denominado “semiosis”, establece que el valor de cada término que la compone es resultado de la presencia simultánea de la otra parte de la relación (Nattiez, 1987). En otras palabras, el signo demanda una interdependencia de sus partes componentes. Esta definición puede pecar de ser estática o positivista, al suponer que un significante corresponde de manera directa e impermeable a un solo significado. Por esta razón, Nattiez (1987) complementa esta concepción del signo según la teoría de Granger, la cual menciona que un signo

is connected in a certain way to a second sign, its 'object', in such a way that it brings a third sign, its 'interpretant', into a relationship with this same 'object', and this in such a way that it brings a fourth sign into a relationship with this same 'object', and so on ad infinitum. (p.6)

En consecuencia, el signo tiene relación directa con la experiencia de cada sujeto, es decir, un objeto hace referencia a “algo”, en el sujeto, en relación lo vivido/conocido por éste. En relación a esto, Nattiez (1987) realiza un ejemplo utilizando la palabra “felicidad”. Esta palabra puede poseer fácilmente un sentido para cada sujeto, no obstante, al momento de razonar sobre su contenido, la relacionamos inmediatamente con otros signos: satisfacción, realización, conformidad, relajo, diversión, etc. En consecuencia, Nattiez (1987) acuña lo que denomina como “red de

interacción múltiple”, lugar o forma simbólica donde se encontrarían los posibles signos interpretantes, con el fin de sustituir la cadena propuesta por Granger.



Desde la música, entender el signo nos traslada a entender el término de “significado”. Generalmente, al intentar de entender el “significado musical”, realizamos una traducción espontánea e intuitiva de manera verbal. No obstante, Nattiez (1987) cita a Imberty para mencionar el peligro de significar algo musical con algo lingüístico, al no poseer, el primero, un significado dentro del segundo. No obstante, como mencionamos anteriormente, la relación del signo está permeada por la experiencia de cada sujeto, por tanto, el significado de cada objeto puede referir a palabras, conceptos, cosas concretas o abstractas, conductas y/o hechos sociales. En este sentido, el significado del objeto, en este caso, musical, tiene directa relación con los signos

interpretantes que cada sujeto posee en relación a él. Por tanto, el significado es un ejercicio de construcción en un momento determinado.

En relación a esto, según las palabras de Nattiez (1987), la construcción no se encuentra “detrás” de un determinado discurso, es decir, cada sujeto, ya sea éste constructor o receptor, le otorga un sentido a éste, según su propia red de interpretantes. Este ejercicio conlleva un problema: ¿Cómo analizamos por tanto un discurso y propuesta musical desde esta premisa? Para esto Nattiez (1987) nos propone lo que denomina como “Tripartición”.

- Tripartición: análisis poiético, estético y neutro.

Para abarcar la complejidad del análisis, Nattiez (1987) propone realizar una triangulación entre tres dimensiones: la poiética, la estética y la neutral; las cuáles componen la forma simbólica de interpretantes. Pasaremos a continuación a detallar cada una de las partes de manera breve.

- Dimensión Poiética

“Even when it is empty of all intended meaning, as it is here, the symbolic form results from a process of creation that may be described or reconstituted” (Nattiez, 1987; 11-12). Es decir, el ejercicio de significación puede ser reconstituido, a pesar de no tener significado aparente, a partir de la visión manifestada por el autor sobre y desde su obra.

- Dimensión Estética

“Receivers’, when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form” (Nattiez, 1987; 12). De esta definición podemos concebir al intérprete o al oyente como “un creador en tiempo real”, es decir, al momento mismo en que lee/escucha/contempla la obra. En este sentido, su papel como “receptor” no es un acto meramente pasivo, si no, por el contrario, juega un rol activo. Dentro de esta dimensión podemos encontrar la performance musical, las aproximaciones científicas y analíticas, entre otras (Nattiez, 1987).

- Dimensión Neutra

“The symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses” (Nattiez, 1987; 12). Este rastro, que propone observar Nattiez, evidencia la propuesta musical encarnada en el soporte físico de la obra (partitura, esquema, audio). Existen aspectos del ámbito poético que no serán observadas de manera explícita a través de un análisis técnico o perceptual, como la expresión política o filosófica. He ahí la necesidad de profundizar en la encarnación material del discurso y la propuesta musical del compositor.

- La tripartición en lo concreto

Si bien, la “materia prima” con la cual trabajan los músicos es el material sonoro, es decir, la onda de sonido, la concreción artística de una organización determinada de sonidos es la *performance*, la cual posee como soporte, pertinente para esta tesis, la partitura. “The score constitutes the work’s “schema”, which guarantees its identity over the course of history” (Nattiez, 1987; 70). Es la partitura, por ende, tanto la muestra material del proceso poético como el signo gráfico musical. Por tanto, un medio, por el

cual, también devienen las posteriores interpretaciones de la audiencia, dentro de la dimensión estética.

Si bien Nattiez (1987) define los procesos poéticos y estéticos como estrategias, creemos necesario entenderlos como discursos, que luego de una interpretación (comparativa) entre los análisis formales propios de la dimensión neutra y el análisis del discurso, poético y estético, emergen las estrategias compositivas que dan vida a la obra musical. Una paráfrasis del propio Nattiez (1987) sobre Dahlhaus que apoya esta moción:

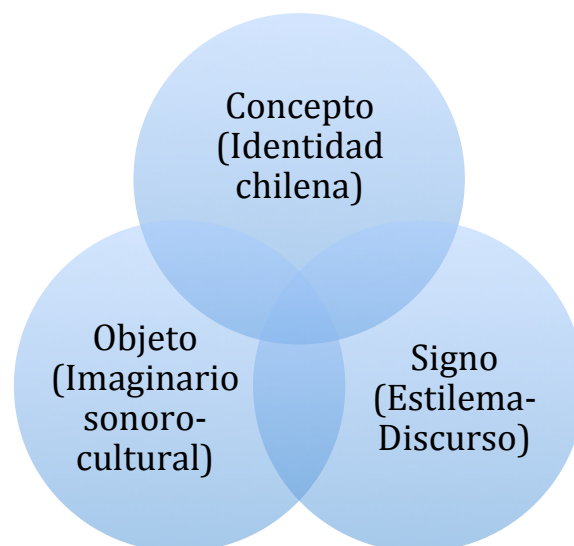
The work as a text, located beyond either its notated form or any acoustic rendering, guaranteed by an explicit or implicit "intentional element" [...] as a text, the work cannot exist independently of the hermeneutic process by which we attempt to understand its meaning (p.70).

Profundizando en este punto, Nattiez (1987) continúa su exposición señalando los límites y puntos de partida entre los procesos poéticos y estéticos, indicando que en este último comienza una vez que el trabajo interpretativo es iniciado por el *performer*. Desde una mirada holística de la composición, esta barrera puede ser desplazada o inclusive quebrada cuando existen propuestas sin partitura, de creación conjunta compositor-interprete, cuando el mismo sujeto desempeña ambos roles o entendiendo que el trabajo interpretativo también es creativo (pues éste necesita de selección de signos que otorguen sentido y significado a la obra según la propia experiencia del sujeto intérprete).

Esta complejidad es salvada por Nattiez (1987), en el caso de la música escrita, señalando la precedencia del signo gráfico a la interpretación, entendiendo que el

performer es una “herramienta” que da vida a la “existencia sonora”. En este sentido, y para efectos de esta tesis, el análisis poiético y aestésico será ubicado en el relato expresado por el compositor una vez ocurrido el hecho musical, es decir, una vez que el(los) objeto(s) –significantes- sonoro(s) se sitúa(n) como imaginario en la intersubjetividad. Esto significa comprender el hecho musical como una simbiosis entre los procesos poiético y aestésico, nunca prístinos y siempre permeados uno por el otro, de manera diacrónica y/o contemporánea.

El siguiente esquema ilustrará la descripción que realizaremos a continuación, tanto del análisis del discurso, como del análisis neutro (estilemástico y musemático) que ocuparemos en este trabajo.



2. Análisis del discurso: Premisas a considerar

Sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación que va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un inicio ligero, sutil, cínico. (Santander, 2011: 208)

La frase acuñada por Pedro Santander, nos remite a la complejidad de analizar un discurso. Más aún, nos hace comprender la dificultad de encontrar una metodología de análisis del discurso, tomando en consideración que no existen tratados, sino más bien, experiencias analíticas. En este sentido, necesitamos remitirnos a las experiencias que comunican determinados autores sobre el discurso y su posibilidad de análisis.

Dentro de esta experiencia, es importante apuntar los postulados sobre analizar el discurso en función de su impacto en las relaciones sociales y, por tanto, la consecuente materialidad de la realidad social. Impacto que se trasluce en el cambio de paradigma que vivió el discurso, de la expresión y reflexión de ideas propias, a la injerencia y creación de realidad social (Santander, 2011).

Como modelos posibles, Santander (2011) nos propone tres: la lingüística crítica, la gramática sistémica funcional y la lectura de Fairclough sobre esta última. En relación al primer modelo, este busca “relacionar la organización social de la comunidad con la gramática (en sentido amplio) que esta emplea y ver como las pautas socialmente determinadas del lenguaje influyen en el comportamiento no lingüístico” (p.216). Sobre el segundo modelo, propone generar vínculos entre los textos y los contextos,

distinguiendo “tres dimensiones de todo contexto situacional (campo, modo y tenor) las que se ponen en relación con tres metafunciones del lenguaje (función ideativa, interpersonal e informativa)” (p.216). El tercer y último modelo acuñado por Santander (2011), al segundo modelo, adiciona una cuarta metafunción que aporta a la construcción de sistemas de creencias, la ideacional; considerando tres niveles de análisis del discurso: el textual (descriptivo), de la práctica discursiva (interpretativo) y de la práctica social (explicativo). Más adelante, en este capítulo, profundizaremos sobre este último modelo, según las propias palabras de Fairclough.

Ahora bien, como premisa analítica, Santander (2011) sitúa el trabajo interpretativo del análisis, entendiendo que el discurso no posee necesariamente un reflejo exacto o explícito de intencionalidades (inter)subjetivas, más aún, al encontrarse el discurso permeado por ideologías, provoca que éste también posea la función de ocultar determinados aspectos ajenos o censurados para los fines ideológicos de los sujetos.

Teniendo en cuenta esta complejidad del análisis del discurso, es necesario, con el fin de no perdernos en la hermenéutica, definir ciertos criterios de análisis, los cuales se configuran en categorías analíticas. Según Santander (2011), pueden existir dos tipos de categorías analíticas dependiendo de la forma de proceder, presentándonos dos opciones: 1) un procedimiento hipotético-deductivo que conlleva un planteamiento de categorías previas, concebidas desde un esquema cerrado, el cuál nos ayuda a fijar la atención a determinados puntos de observación. 2) Un procedimiento pregunta-objetivo-inductivista, el que desde una mirada del paradigma de la incertidumbre, posibilita el surgimiento de categorías emergentes, pero que debemos seleccionar según el objetivo y pregunta anteriormente planteado. No obstante, consideramos que estas opciones no son necesariamente excluyentes, por tanto, para beneficiar un

trabajo que asegure un análisis lo más completo y abarcador posible, no negaremos ninguna de ambas visiones propuestas por Santander, por el contrario, buscaremos complementarlas al momento de realizar nuestro análisis.

3. Análisis estilesmático-musemático

Para la dimensión neutra del análisis semiológico del discurso musical, escogeremos combinar dos tipos de funciones analíticas que distan entre sí, tanto en temporalidad como en epistemología, no obstante, ambas, según nuestra visión, son complementarias para la necesidad de esta tesis: el análisis estilesmático y el análisis musemático.

Rafael Díaz (2008), compositor y musicólogo chileno, realiza una revisión del análisis de estilemas en su estudio de los “Cantos ceremoniales para aprendiz de machi” de Eduardo Cáceres, momento donde explica al estilema como una configuración que posee y otorga ciertas características de un estilo musical determinado.

El estilema, específicamente, indica un ente musical que debido a su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como un componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical –una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.- o en la concurrencia de varios parámetros –un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuración rítmica de timbre concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc. (Díaz, 2008: 3)

La capacidad de posicionar ciertas características estilísticas por parte de estos constructos musicales, alude a la carga identitaria y de códigos culturales que poseen los estilemas, es decir, en otras palabras, la capacidad de la conducción de la representación musical de un “otro”, por parte de una determinada obra. Podemos mencionar, por tanto, que este material es el recurso utilizado por los compositores académicos para poder adentrar una *ethos* ajeno al paradigma centro europeo, bajo las reglas y circuitos institucionales de éste.

En función de esto, Díaz (2008) también menciona el término de musema, el cual se encuentra ligado principalmente al análisis de la música popular, pero que ha derribado barreras llegando a situarse también en el estudio de la música académica con presencia de elementos folclóricos o étnicos. Éste, a diferencia del estilema, posee una carga afectiva que enriquece el análisis, la cual se sitúa en el imaginario inter-subjetivo de la comunidad en que se desenvuelve el compositor.

Tradicionalmente, el compositor chileno, a la hora de escribir música inspirada en culturas originarias, creaba un representación imaginaria del otro utilizando códigos musicales, más o menos convencionales (estilemas), para representarlo. Este modo de representación cambia radicalmente con la modernidad, cuando el compositor cree encontrar afinidad entre su música y la de otras culturas de un modo más esencial, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianidad [...] Una nueva etapa en este proceso de acercamiento con la cultura del otro consiste en concebir lo que se sabe de aquella música como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de arquetipo. En otras palabras [...] un objeto de composición. (Díaz, 2008: 4)

¿Qué tanto poseen, las composiciones a analizar, de estos estilemas representativos y/o musemas provenientes de imaginarios abstractos? ¿Podremos encontrar rasgos identitarios que nos den luces sobre el tratamiento del concepto de “lo chileno” en sus composiciones, y por ende, de sus intencionalidades culturales e institucionales?.

4. Análisis crítico del discurso: sobre las estrategias compositivas

Partimos con la premisa de ubicar las estrategias compositivas, resultantes y emergentes el análisis del discurso concreto (o relato) y el análisis estilesmático-musemático, como un discurso, es decir, la compenetración concreta de las intencionalidades institucionales y culturales de los compositores. En este sentido, para poder realizar un análisis crítico, debemos seguir los postulados sobre discurso y realidad social defendidos por Norman Fairclough (2001).

Metodológicamente hablando, el análisis crítico del discurso tiene por objetivo “to identify through analysis the particular linguistic, semiotic and ‘interdiscursive’ [...] features of ‘texts’ [...] which are a part of social change” (Fairclough, 2001, p.1). Otro objetivo a tomar en cuenta, desde una aproximación teórica, es encontrar una relación – dialéctica- entre el discurso y los elementos de las prácticas sociales, así como de la estructura sistémica y el agenciamiento a éste (Fairclough, 2001). Profundizaremos en los problemas metodológicos del análisis crítico del discurso propuesto por el autor.

Como primer punto a destacar, podemos encontrar en Fairclough (s/f) el cuidado en la construcción del objeto del discurso, entendiendo que las categorías de observación implican la selección de determinados métodos de levantamiento de información, discernimiento y almacenaje de la información, y análisis de ésta. No

obstante, cuando se realiza un análisis crítico, no nos podemos cerrar en una selección estandarizada y positivista, que genera una visión sesgada del problema. Optamos, en cambio, por visiones interdisciplinarias, que combinen el análisis semiótico con otros elementos pertinentes.

Clearly, a critical discourse analyst will approach research topics with a theoretical predilection to highlight semiosis, but since this is inevitably a matter of initially establishing relations between semiosis and other elements, the theorisation of the research topic should be conceived of as an interdisciplinary (more specifically, transdisciplinary in the sense I have given to that term) process, involving a combination of disciplines and theories including CDA. (Fairclough, 2001, p.9)

Otro eje importante a tomar en cuenta, son las estrategias del análisis que buscan tanto representar (descripción) así como imaginar (predicción) el discurso, pudiendo transformarse en un análisis “nodal”, en el sentido que articula en una forma particular otros discursos (Fairclough, 2001). No obstante, es importante considerar que no todos los análisis llegan a ser nodales.

a discourse can only work in so far as it achieves a high level of adequacy with respect to the realities selectively represents, simplifies, condenses – in so far as it is capable (as these seem capable) of being used to represent/imagine realities at different levels of abstraction, in different areas of social life [...] on different scales. (Fairclough, 2001, p.10)

Como tercera premisa metodológica, encontramos que, dentro del sentido común, la forma de aproximación a un análisis crítico ha sido, generalmente, una crítica ideológica al discurso. No obstante, se pueden distinguir tres formas relevantes dentro

del análisis crítico: la ideológica, la cuál centra la atención en los efectos de la semiosis en las relaciones sociales de poder; la retórica, la cuál critica la persuasión y la manipulación en los textos o hablas individuales; y la estrategia crítica, la cual enfoca su atención en cómo la semiosis configura dentro de las estrategias utilizadas por grupos de agentes sociales para cambiar las sociedades en determinadas direcciones (Fairclough, 2001).

One might see strategic critique as assuming a certain primacy in periods of major social change and restructuring such as the one we are going through now. This is not suggesting at all that ideological and rhetoric critique cease to be relevant, it is more a matter of their relative salience within the critical analysis. (Fairclough, 2001, p.12)

En función de esto, proponemos analizar las estrategias compositivas como una forma de discurso, las cuales son conducidas por dos aspectos claves: las intencionalidades, es decir, los fundamentos ideológicos, y las razones, a saber, los objetivos políticos. Las primeras se responden bajo la pregunta del ¿Para qué? y los segundos bajo el cuestionamiento del ¿Por qué?.

Capítulo 4: Análisis de obras, discursos concretos y estrategias compositivas emergidas.

Antes de iniciar el análisis mismo, necesitamos explicar los criterios bajo los cuales hemos realizado la elección de las obras, por cada autor que estudiaremos en este apartado de nuestra tesis, así como los discursos concretos o relatos sobre ellos, escogidos para los mismos efectos.

En cuanto a la elección de obra, como primer criterio, definimos que las piezas escogidas deberán tener una ligazón con una figura representativa de la historia de nuestro país, es decir, un nexo declarativo en el título o en las aclaraciones con un agente tercero que lo aterrice a una posible identidad territorial e intersubjetiva. Si no posee este criterio, se dispone como una segunda posibilidad que realice una referencia explícita de alguna expresión o forma perteneciente a la tradición de la música popular y/o folclórica chilena.

La idea de estos criterios es entender, cómo una obra con una supuesta relación (ya sea indirecta o directa) con algún ápice específico y demostrativo de la identidad chilena, especialmente popular y/o folclórica, posee o no un determinado tratamiento del concepto “lo chileno”, así como la forma de este tratamiento.

De todas formas, a modo de comparación, hemos establecido también el análisis de una obra más por compositor, las cuales no poseerán ninguno de los criterios detallados anteriormente, con el fin de vislumbrar si existe una regularidad en las estrategias compositivas o son sectorizadas a la intención que recae sobre la creación de una obra en específico. Esta demás decir que la elección de las obras deben ser parte del repertorio de los compositores a analizar.

Ahora bien, en cuanto a los discursos, definimos como criterios: 1) la declaración debe ser realizada por un compositor consular en la creación y consolidación de la institucionalidad musical académica chilena; 2) debe ser referida a otros dos compositores contemporáneos a él, siendo, históricamente, uno de éstos consecuente con sus planteamientos políticos y otro disímil a los tales.

Es por esto que hemos definido el análisis de dos discursos de Domingo Santa Cruz, realizados en contextos similares, pero separadas en tiempo de realización. Las premisas para esta elección parten con develar las apreciaciones que posee Domingo Santa Cruz sobre los otros dos compositores, Alfonso Leng y Enrique Soro, con el fin de develar en el análisis, los aspectos tanto aestésico como poiéticos de los tres autores (idea desarrollada más adelante).

Hemos dispuesto también el análisis de un tercer discurso concreto, esta vez declarativo sobre el autor principal y temporalmente posterior a éste. Esto con el fin de encontrar una recurrencia o legado, proyectado en el tiempo, en la cultura institucional, afectando a sus participantes.

Establecido estos criterios, podemos comenzar el análisis, partiendo por el ámbito poiético-aestésico (análisis de discurso) y posteriormente con el ámbito neutro (análisis estilesmático-musemático). Lo que nos dará pié para establecer las estrategias compositivas (entendidas como un discurso musical) de cada uno de ellos y el posterior análisis crítico del discurso de éstas.

Como salvedad, en relación al análisis del discurso, cabe recordar que, como menciona Santander (2001), no existe tratado alguno sobre cómo realizar un análisis

del discurso, si no experiencias sobre este trabajo. En este sentido, nosotros presentamos un análisis que extrae de un relato o discurso concreto, frases relevantes, que nos sugieren, luego de una codificación y categorización, las directrices que guían las prácticas de los compositores (metacategorías).

1) Ámbito poiético-aestésico

- a) Análisis de discursos concretos o relatos, sobre los compositores Domingo Santa Cruz, Enrique Soro y Alfonso Leng.

Presentaremos, con el fin de ser analizados, dos relatos del compositor y fundador de la Sociedad Bach, Domingo Santa Cruz. Ambos discursos son dirigidos para representar las principales características de dos compositores chilenos contemporáneos a él, Enrique Soro y Alfonso Leng.

El fin principal de analizar estos discursos, es vislumbrar cómo las palabras de Santa Cruz, desde una posición tanto estética y poiética, es decir, desde sus palabras como espectador de la obra de los dos compositores nombrados, constituyen lineamientos éticos y estéticos. Los cuales, posteriormente, se desplazan para ser fundamento institucional de la consolidación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, permeando la formación y desarrollo musical en el tiempo, desde una mirada determinada.

Por lo mismo, nuestro enfoque, como es declarado en nuestra hipótesis y objetivos de estudio, es entender como se concibe “lo chileno” en los fundamentos del ex Conservatorio Nacional de Chile, expresados en los discursos en cuestión, que han

guiado la forma de acunar, o no, aquel concepto en los cimientos de uno de los lugares más reconocidos de la formación musical académica chilena.

Para la realización de este análisis, se siguió el procedimiento de la creación de una matriz de síntesis, la cuál triangula la codificación de frases claves, que son generadoras y muestras del ideario del relator, con la categorización y meta-categorización de dichas frases.

i) Discurso concreto de Domingo Santa Cruz sobre Enrique Soro

Santa Cruz expuso estas palabras cuando era decano de la otrora Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en honor al compositor Enrique Soro, en el momento en que se le concede el Premio Nacional de Arte en 1948. Si bien la intención pública de Santa Cruz es realizar un homenaje que destaque las virtudes y competencias de Soro por las que recibe el premio mencionado, las cuales están en concordancia con los lineamientos del relator; desde de lo implícito y/u oculto del relato, quedan segregados diversos elementos que componen el *ethos* de Soro en relación a su obra, así como también se develan declaraciones de principios, prejuicios y bases institucionales. A continuación, analizaremos algunos párrafos, los cuales explicarían el por qué de éstas aseveraciones que hemos hecho.

"Nadie podrá negar que a partir de él, a partir de su obra, que era ya la creación de un auténtico compositor, empieza nuestro país a contar en el desenvolvimiento musical del mundo" (Santa Cruz, 1948; 4).

Esta frase, localizada en la parte inicial del discurso de Santa Cruz, comienza señalando a Soro como pieza bisagra en la exportación y reconocimiento de la música

académica chilena en las redes musicológicas y de concierto mundiales. No obstante, esta aseveración trae consigo la separación de épocas o escuelas en la música chilena, menospreciando el valor de las anteriores, ubicando desde Soro (o desde lo específico que Santa Cruz destacaba de Soro) a la música chilena dentro de un status musical en relación a un tipo de canon compositivo y estético. En este sentido, el relato de Santa Cruz continúa separando aguas de corrientes musicales, desde la figura de Soro, explicitando la contraposición, desde su gusto, entre la música italiana y la música alemana, elevando un prejuicio sobre la primera, y elevando a la segunda como determinante identitaria:

"Soro, sin embargo, se vuelve hacia la música pura. No llega a Chile con varias óperas fáciles [...] sino que aborda las formas sinfónicas, la música de cámara, el lied" (Santa Cruz, 1948; 5).

En relación de esto, continúa afirmando el status de una determinada música en función de un canon determinado, el de la música alemana:

"Se coloca junto a la vanguardia del arte italiano y vuelve a Chile con una preparación seria y cimenta aquí lo que más tarde debíamos todos seguir: que el centro de gravedad de nuestra vida musical está en el concierto antes que el teatro" (Santa Cruz, 1948; 5).

No obstante, Domingo Santa Cruz, luego de esta elevación de la figura de Soro en relación a determinados aspectos que definen las concepciones de música que debía proseguir las instituciones musicales de nuestro país, efectúa un alejamiento de la figura de Soro debido al prejuicio que sostenía sobre la opción identitaria que

emprendería en su trabajo el compositor comentado. Ello se devela, de manera sutil, en la siguiente frase:

"Soro pudo y aun debió ser distinto, no lo fue porque en él había el alma de un músico con otras aspiraciones" (Santa Cruz, 1948; 5).

Luego de esto, es cuando Santa Cruz deja el comentario sobre la obra de Soro y realiza una alusión directa al status de la música desarrollada en América, denotando las características omitidas que demanda un canon:

"Todas las naciones americanas padecieron por igual del encandilamiento operístico [...] apreciaron más la forma que el fondo, más la ejecución que lo ejecutado, más al cantante que al compositor" (Santa Cruz, 1948; 5).

Lo cuál se afirma, en la figura de Soro y su consecuente influencia en los caminos que recorrería la música académica en nuestros tiempos, con lo siguiente:

"Soro cultiva la música pura. No sólo la compone sino que da conciertos, ejecuta y hace ejecutar toda clase de obras" (Santa Cruz, 1948; 5).

Como el canon y la identidad musical se afirman en determinadas figuras, es lo que se demuestra en este discurso concreto, no muy extenso, de Santa Cruz sobre Soro, dándonos evidencias que una mirada estética devela elementos poéticos por parte de quien realiza el relato y quién es objeto del comentario. En este sentido, vemos como Soro se sitúa en oposición a Santa Cruz, cuestión que no es develada (en explícitamente y en profundidad) por éste. Se podría inferir que esa distinción se ubica en la forma que trata Soro un imaginario identitario, mediante ciertos recursos de la

música académica de concierto (preferencia de Santa Cruz), que es distinto a los que pregonaría los compositores de la línea de la Sociedad Bach. Esta cuestión será develada más adelante en el análisis formal y el análisis crítico.

ii) Discurso concreto de Domingo Santa Cruz sobre Alfonso Leng

Este relato fue pronunciado en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, en el momento en que se le es concedido el Premio Nacional de Arte en Música al compositor Alfonso Leng. Donde la referencia que realiza Santa Cruz sobre Alfonso Leng dista con la realizada a Enrique Soro en, entre otras cosas, la extensión que realiza para homenajearlo, así como los aspectos que busca destacar, teniendo una cercanía en él como si fuera su propia obra. Se puede inferir en que Leng se enmarcan los caminos identitarios y canónicos que, según Santa Cruz, eran los que debía proseguir las instituciones correspondientes.

Soterradamente, Santa Cruz realiza una caricatura de la determinante geográfica de nuestro país y la cultura popular que se desenvuelve en él, la cuál tiene la "gracia" de recibir a una figura que se volvería consular en el área de la música, generando ejemplos y escuelas que servirían para la consolidación de un modelo en la música académica chilena.

"Cuento que debe figurar entre las muestras del favor que, dicen, la Providencia ha solido tener para con este lejano y caprichoso país" (Santa Cruz, s/f; 9)

En relación a esto, Santa Cruz continúa señalando en Leng, una figura en la cual habita un ideal musical que se contrapone a otra identidad, estableciendo un menoscabo de esta última mediante la supuesta superioridad de la primera.

"El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad" (Santa Cruz, s/f; 10).

Consecuentemente, señala posteriormente el imaginario que sostiene la identidad musical que proyecta Leng y que vive en su ideal de música.

"El arte estaba para él ligado a las emociones de la vida, sintió que el hombre no canta para entretenerse sino para expresar emociones en que la palabra queda corta. En Leng hubo una actitud hacia la música cercana a lo religioso y a lo filosófico" (Santa Cruz, s/f; 10).

Esta idea se canoniza en una especie de institucionalidad musical, una institución de facto, un grupo cerrado que establecía redes y lineamientos para proyectarlos a la música académica nacional.

"La pequeña revista que "los Diez" editaron es hoy una reliquia preciosa en nuestra cultura. En "los Diez" había ese ambiente de grupo casi oculto que, entre broma y serio, formó verdaderos apóstoles. Entre los que también nos llamábamos hermanos, los 'hermanos bach'" (Santa Cruz, s/f; 12).

Ideas que figuraban los compositores pertenecientes a aquél grupo, que posteriormente se convertiría en la llamada Sociedad Bach, establecerían la importancia y/o degradación de determinados conceptos en relación a otros, configurándoles un status desde el canon proyectado por aquella institucionalidad.

"Lo que es Leng es un intelectual, un pensador, un verdadero 'hombre de pensamiento', para quien todo lo que suene a artesanía, a rutina, está vedado. Por eso para quien todo lo que suene a artesanía, a rutina, está vedado" (Santa Cruz, s/f; 13).

En este sentido, la referencia que realiza Santa Cruz, ya avanzado su relato, sobre compositores insignes de la música académica, tales como Beethoven y Bach, en referencia a la dificultad que enfrentaron sobre la profesionalidad y especificidad del músico, indica la distancia que marca su ideario musical con la música cercana a la cultura popular y/o folclórica.

"Esta idea de que los músicos han de servir para todo, atormentó ya a Beethoven, que soñaba con escribir óperas y aun a Bach, que tampoco logró salir airoso en un estilo vocal profano" (Santa Cruz, s/f; 15).

Es así como Domingo Santa Cruz, a partir de la figura de Leng y del imaginario musical que sostiene, destaca en las siguientes dos frases, alguna de las características que debiera tener la música académica. Esto es, tanto en forma musical como en idioma.

"La canción, el 'lied', la expresión tan puramente romántica, tan apropiada para un alma que siente la música al lado de la literatura" (Santa Cruz, s/f; 15).

"Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado o escritos por él mismo, están, por lo general en lengua francesa o alemana, más que todo alemana" (Santa Cruz, s/f; 15).

Lo que hemos hablado sobre esta figuración de un cierto ideal en un compositor, decanta en la ejemplificación en una obra, la cuál marca, según Santa Cruz, un hito que separa los dominios de la música académica entre un canon a seguir y uno pasado.

"Con 'Alsino' la música chilena salía de la moda italiana y adquiría un tono universal, que nos distinguiría en adelante" (Santa Cruz, s/f; 15).

Se desprende una necesidad de guiar la música académica chilena hacia un espacio tiempo lejano, con aires de una supuesta grandeza, dejando de lado la cercanía de la música con raíz en nuestro país, cuestión que ni es mencionada. Por tanto, sólo desde el discurso concreto, "lo chileno" no sería tratado directamente, si no más bien implícitamente, siendo algo a mejorar o a abstraer.

iii) Discurso concreto de Luis Merino sobre Domingo Santa Cruz

En agosto de 1986¹², el musicólogo Luis Merino llevo a cabo este relato en la ceremonia donde se rendía homenaje a Domingo Santa Cruz, en el contexto de la publicación de los *Anales de la Universidad de Chile*, en el Salón de Honor de la Casa Central de dicha institución. El fin de este homenaje era recalcar la figura de algún personaje, "cuya obra hubiese adquirido relevancia en su importancia cultural y trascendencia nacional e internacional" (Merino, 1988: 49).

Es aquí donde Merino subraya diferentes aspectos a destacar del proseguir institucional y la vida compositiva de Domingo Santa Cruz. Sobre el primero, Luis Merino menciona lo siguiente:

¹² El discurso fue publicado por la Revista Musical Chilena en el año 1988, edición N°169.

“[...] el quehacer de don Domingo tuvo como base fundamental un enfoque de la música que se entronca con la tradición seminal de la cultura de Occidente” (Merino, 1988: 49).

Esta mirada de la tradición occidental la podemos localizar bajo el imaginario compositivo propio del compositor, formando parte de su identidad individual, dejando un vasto repertorio de obra sobre este paradigma. No obstante, la podemos destacar como una línea académica, bajo la cual obtuvo reconocimiento a la hora de consolidar un determinado espacio institucional. De cualquier otra forma, existe una especie de herencia que se rescata desde las palabras de Merino, la cual ha permeado a los músicos (cualquiera sea su especialidad) posteriores a Santa Cruz. En este sentido, Merino señala:

“[...] la música [...] fue conceptualizada [...] como una ciencia, un arte o una técnica, que permita la creación o ejecución de la Música de acuerdo a reglas, a la armonía, o a la verdad” (Merino, 1988: 50).

Este extracto señala no solo una vertiente técnica/científica o positivista bajo la cual se puede entender la música, sino también una mención a un pensamiento que sostiene una posible normatividad y adecuación de y a un status musical determinado. La palabra verdad genera el punto más fuerte de aquella frase, ya que da a entender que el canon instaurado por Domingo Santa Cruz generó repercusiones a futuro.

“La trayectoria de don Domingo como compositor-poeta que lo lleva a ocupar un sitio de importancia en la música chilena, toda vez que una gran parte de su música vocal está escrita sobre textos propios” (Merino, 1988: 57).

Aquí se evidencia explícitamente el revuelo que ha tomado la figura de Santa Cruz, pero también la identidad musical que conducirá su obra, donde resalta la figura central del compositor y la emocionalidad que busca impregnar, dentro del hecho musical mismo.

2) Análisis Neutro

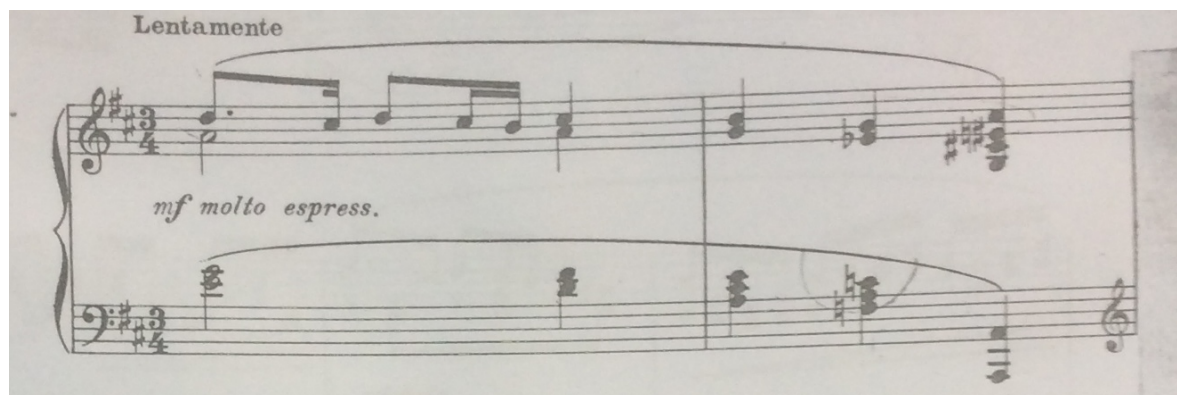
b) Análisis Estilístico-Musemático

Para desarrollar este ámbito del análisis de manera amplia, buscando realizar una triangulación con el análisis de los discursos concretos previamente realizados con el fin de establecer las estrategias compositivas, analizaremos dos obras para piano y voz, y una para piano solo. Las tres son de los autores ya comentados anteriores, a saber: las dos primeras son, una de Domingo Santa Cruz y otra de Alfonso Leng, y la tercera es del compositor Enrique Soro.

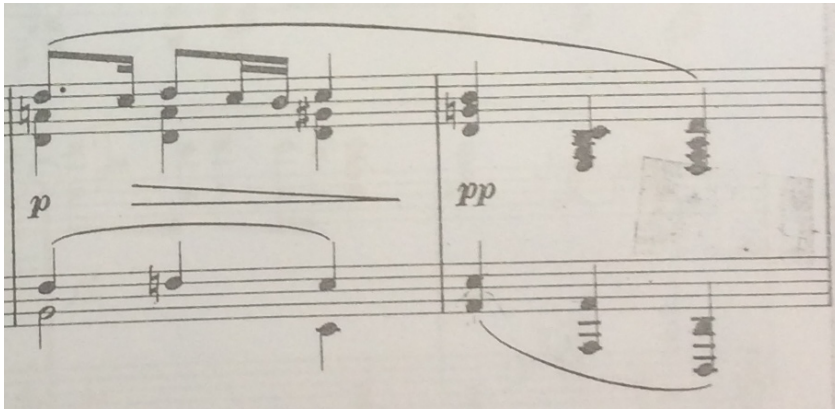
El camino trazado es llevar a cabo un análisis que busque ciertos elementos posiblemente característicos de la música con raíz popular o folclórica chilena, desde la problematización de la identidad estudiada en el capítulo 2, Marco Teórico. Estos elementos pueden mostrarse como una representación directa del fenómeno en sí, es decir, una transcripción o citación de alguna expresión musical, o bien, puede tratarse de la creación de un referente a partir de un imaginario de “lo chileno”. Por tanto, podríamos reconocer posibles elementos típicos o similares, que otorgan, desde la hermenéutica, un sentido de acercamiento o alejamiento a un discurso estético-ético determinado.

- i) “Quiéreme Chinita mía”, Tonada II de “Dos tonadas chilenas” (1923), de Enrique Soro.

Esta tonada, la cuál inicia con una indicación de “lentamente” y se encuentra en armadura de Re Mayor, tanto como en métrica de 3/4, inicia con una frase a modo de motivo, el cual es la base para el desarrollo posterior de la obra. Esta frase de dos compases, si bien tiene división de tres cuartos, posee un desplazamiento melódico, en el primer compás, que hace ilusión a una métrica de 6/8, para luego, en el segundo compás, marcar el pulso de 3/4, generando la impresión de una hemiola, movimiento típico de las tonadas y las cuecas.



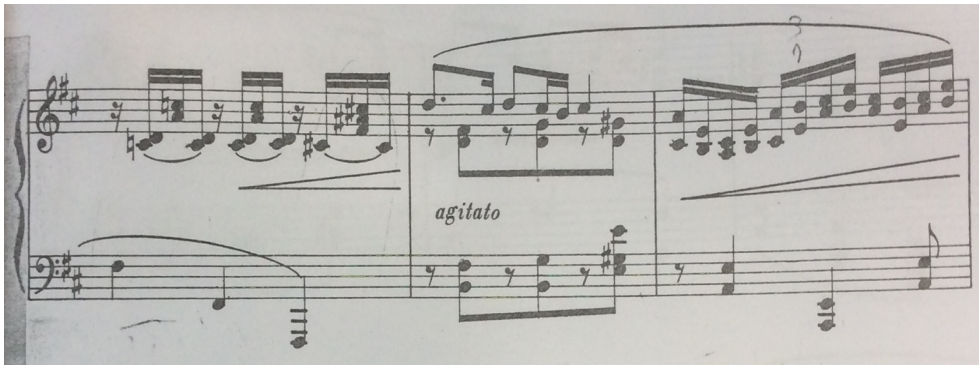
Como mencionamos, el motivo va desarrollándose pero sin perder la forma de manera total, siempre haciendo referencia a su inicio, marcando permanentemente esta ilusión rítmica de la tonada chilena.



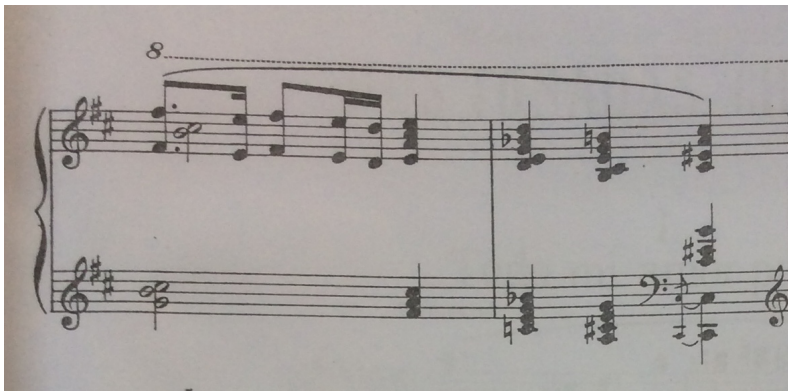
Ya avanzada la tonada, comienza una segunda sección más rápida (“Piu Mosso”), marcando las dos partes que tienen las tonadas en general, en la cuál, si bien posee un desarrollo armónico más complejo que la primera, sigue con la frase a modo de hilo conductor, tanto en la voz aguda como en la voz grave.



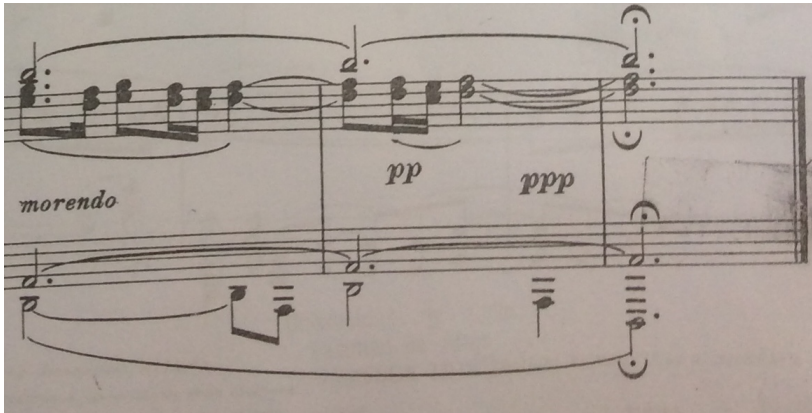
Realiza variaciones rítmicas, marcando contratiempos y haciendo referencia al acompañamiento del pandero con las semicorcheas agrupadas de a tres (en contratiempo) o cuatro (en cuartina).



Posteriormente, retoma a una tercera parte, a modo de A', la cuál posee un carácter similar a la primera parte, menos compleja en armonía (en cuanto a su densidad sonora) en relación a la segunda parte de la tonada, siguiendo con el hilo conductor que ofrece el motivo expuesto al inicio.



La tonada finaliza con una especie de coda, la cuál se compone de la primera parte de la frase, marcando a un más la referencia rítmica que guió la tonada.



Desde el aspecto melódico, no se aprecia una citación directa proveniente de un trabajo recopilatorio, vislumbrándose una cercanía a la utilización de musemas creados a partir de un imaginario sonoro del compositor, y del colectivo donde se pone en comunicación la obra. Ahora bien, en cuanto al aspecto rítmico, podemos observar la utilización de fórmulas que hacen alusión a las características rítmicas de la tonada y la cueca, emulando la percusión de éstas. Sumado a esto, podemos agregar la utilización de ciertas notas “accidentales” o fuera de la tonalidad, que aparenten cierta desafinación o la no búsqueda de precisión, que demuestran los cantores de la cueca y la tonada¹³. En este sentido, podemos encontrar en esto último la utilización de ciertos estilemas, los cuáles son desarrollados mediante técnicas y recursos de la música académica con carácter europeo-romántico.

Donde tampoco logramos establecer estilemas recopilados o transportados, aunque posiblemente musemas de tipo “ritual”, es en la obra “Danza Fantástica” (1916), tercer movimiento de la “Suite para gran orquesta de arcos” de Enrique Soro.

¹³ Desde nuestro punto de vista, tanto la tonada como la cueca, no demuestran poseer un requisito de precisión y perfección en la ejecución de los instrumentos, así como del canto. Más bien, persiguen la expresión de su cultura mediante este tipo de música. Por tanto, lo central no sería la música en sí misma, si no el todo de su expresión que proyecta su cultura.

La obra se desarrolla a partir de un motivo más bien rítmico, el cual, posteriormente sigue con pequeñas variaciones y de viajes tímbricos entre los instrumentos de la orquesta. Posee una característica ritual, en tanto es marcadamente rítmica y de énfasis en cada tiempo del compás.

En la obra podemos apreciar, desde los más evidente, un gran desarrollo orquestal, con manejo tímbrico y recursos propios de la música occidental, específicamente de concierto. No obstante, en la comparación con la pieza analizada anteriormente, encontramos una similitud en cuanto a la creación y construcción de la obra en sí.

Tanto la “tonada” como la “danza” demuestran una guía de un motivo inicial sin gran desarrollo posterior, pero que son creados con directa relación a la declaración expresada en el título de la obra, es decir, con la demostración de un imaginario. En este sentido, podemos vislumbrar un énfasis musemático en las obras de analizadas Enrique Soro.

Danza fantástica

(1916)

Enrique Soro (1884-1954)

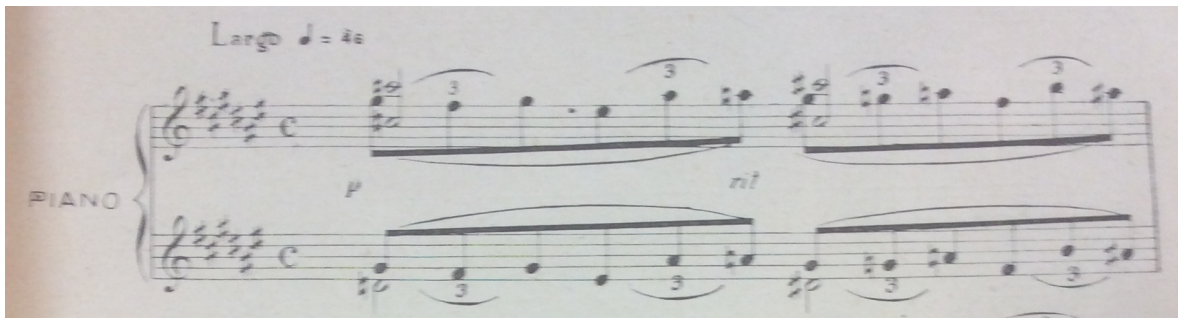
Allegro con brio

The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flauta I-II, Oboe I-II, Clarinete I-II en Si, and Fagot I-II. The brass section includes Corno en Fa I-II, Corno en Fa III-IV, Trompeta en Fa I-II, Trombón I-II, and Trombón III-Tuba. The percussion section includes Timbales and Bombo y platillos. The keyboard section includes Arpa (Optional). The string section includes Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score is marked with **ff** (fortissimo) throughout. The tempo is **Allegro con brio**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a large watermark reading "DO NOT DUPLICATE FOR REPRODUCTION WITHOUT PERMISSION".

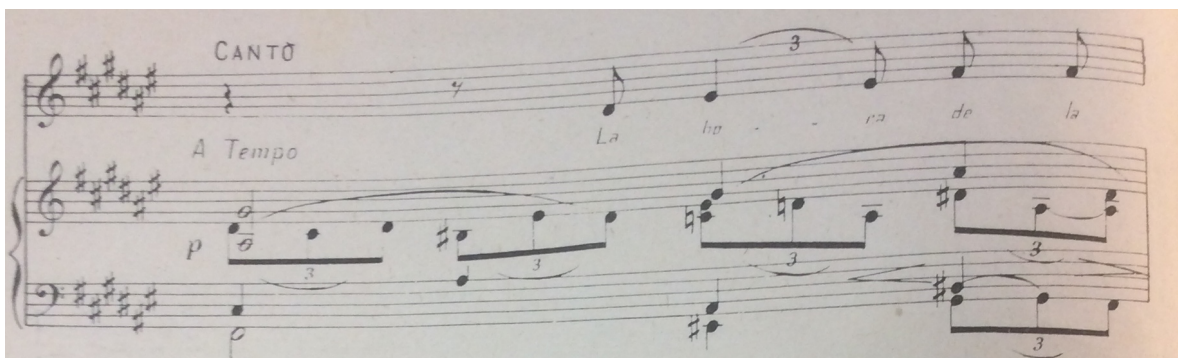
© 2007 FILARMONIKA LLC (ASCAP)
FILA 1002-100507

- ii) "Cima" (1934), para canto y piano, de Alfonso Leng y poema de Gabriela Mistral.

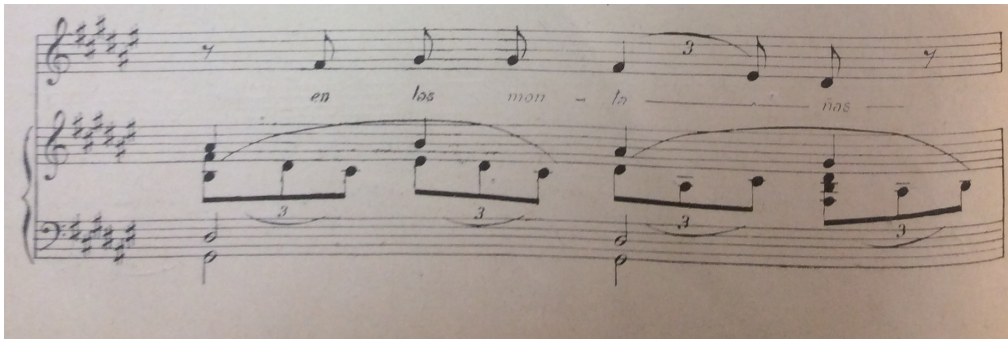
Según las indicaciones iniciales del compositor, la obra se encuentra en una armadura de Fa# mayor, así como una métrica de 4/4. También destaca el tempo especificado: Largo (negra = 48). Ahora bien, ya analizando la obra en sí, esta comienza con una introducción del piano, el cuál realiza una figuración extensa con tresillos de corchea. Tomando en cuenta el tempo, se puede inferir una división ilusoria de 6/8, considerando los tiempos fuertes y la agrupación de los tresillos.



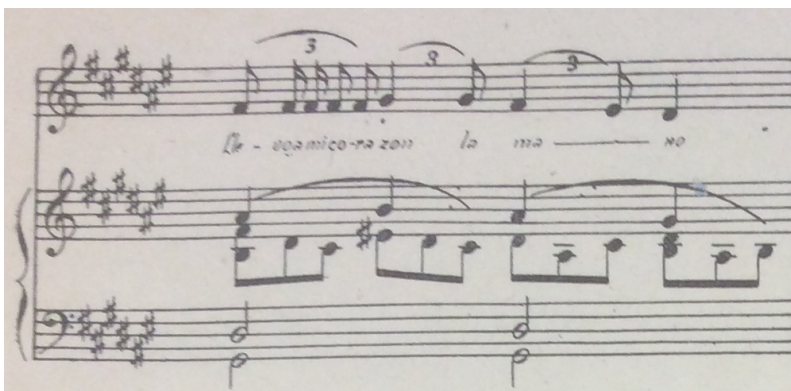
Ya iniciado el canto, el piano continúa con un desarrollo similar al expuesto en la introducción, provocando que en algunos momentos de la obra se generen hemiolas entre la voz y el piano.



Ahora bien, esta obra no presenta un desarrollo de motivo de manera expresa, dando espacio a un acompañamiento que refuerza la melodía del canto, ayudándola a la expresión buscada según la melodía se eleva o desciende, destacando el aspecto emotivo.



La armonía no destaca por ser tensional, pasando por largos pedales de variaciones de Primer Grado o IV grado. En adición a esto, la melodía de la voz no posee grandes variaciones rítmicas, describiendo en su generalidad la misma curva melódica a modo de arco.



La obra termina con el piano solo, desarmando la rítmica mediante la utilización del recurso del *ritardando*, aumentando su cercanía a un desarrollo emotivo de la obra, aprovechando los recursos de la música académica con sentido europeísta.



No se aprecia, tras el análisis de la obra, una referencia explícita a estilemas o musemas correspondientes al imaginario sonoro de expresiones musicales de la música popular y/o folclórica chilena. Si bien, se puede observar ciertos aspectos rítmicos que podrían hacer alusión a ciertas fórmulas que refieran a ello, no son concluyentes a la hora de definir un uso explícito de características de la música mencionada. Por el contrario, se ve el desarrollo de una idea musical con carácter europeísta-alemán: el Lied; aprovechando un poema de una figura de renombre dentro de la literatura nacional.

Una obra similar, aunque destinada sólo al piano, son las “Doloras” (1914). En este caso, hemos analizado la N° 1 y 2, para que sirvan de comparación a la obra anteriormente estudiada.

En ambas no se aprecian ni estilemas recopilados o musemas creados a partir de un imaginario. En cambio, si se presencian motivos que conducen la obra en función

del desarrollo compositivo y la expresión buscada. En este sentido, la armonía y manejo de la composición es destacable en estas obras, tanto como en la pieza “Cima”.

La Dolora N° 1 se aprecia un desarrollo expresivo desde una figuración en la mano izquierda y acompañamiento armónico en la derecha.

Inicio:



Sector de mayor evolución:



Mientras que, la Dolora N° 2 presenta una clara forma ABA' más una coda.

Frase 1



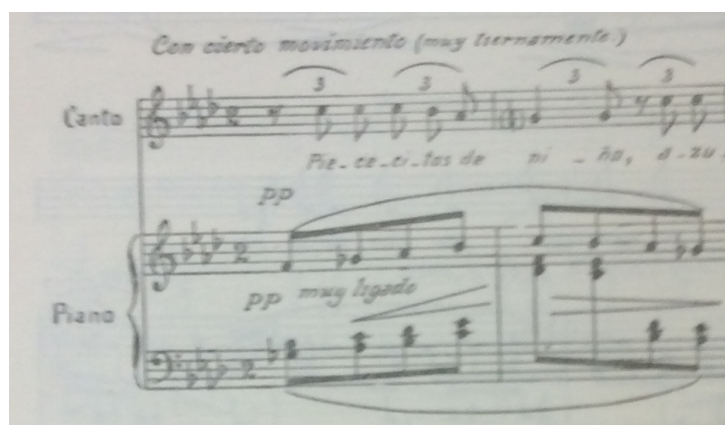
Frase 2



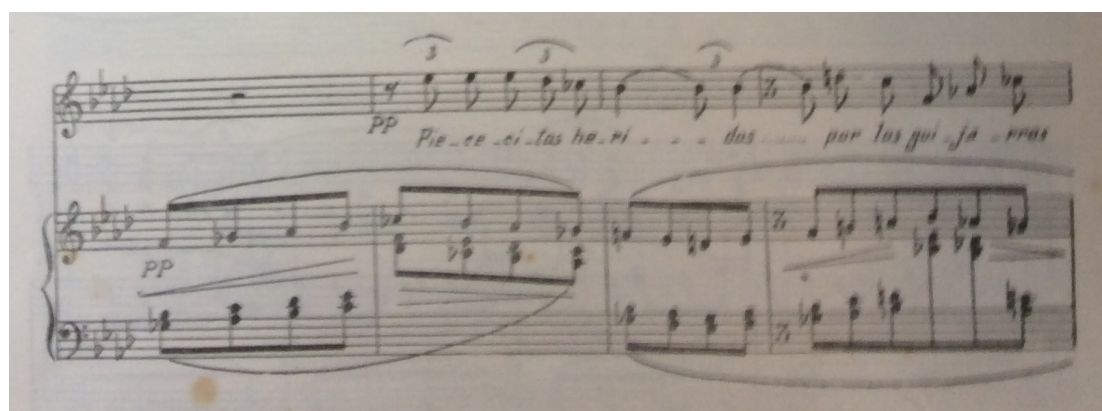
El desarrollo de la forma y la demostración de un manejo compositivo, bajo los recursos de la música occidental, es lo que se desprende de comparar el análisis de la primera obra con lo principal de la segunda. Mas no un desarrollo del concepto de “lo chileno”, ya sea en concreto o abstracto.

- iii) “Piecitos” (1928), para canto y piano, de Domingo Santa Cruz (poema de Gabriela Mistral).

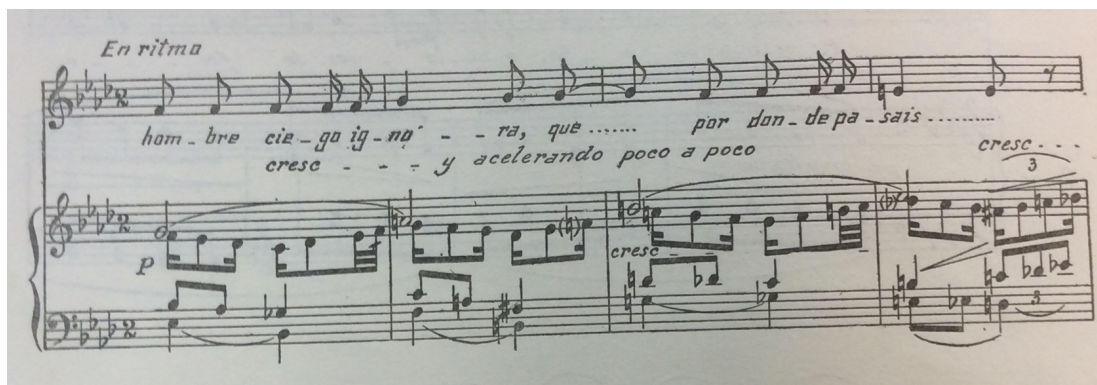
La obra posee armadura de La bemol mayor y se encuentra en una métrica de 2/4, la cual en algunos pasajes se intercala con momentos en 3/4. Con estos compases simples, el piano muestra un acompañamiento basado en corcheas y acordes por cada una de ellas, realizando escalas y movimientos graduales. Podemos entender esta elaboración desde la indicación en el inicio: “*con cierto movimiento (tiernamente)*”.



En cuanto a la voz, presenta una especie de fraseo que se describe en la línea melódica que interpreta, la cuál no se desarrolla tan extensamente pero se repite y varía en diferentes momentos de la obra. Este motivo esta compuesto principalmente por tresillos, los que, en relación al acompañamiento del piano, genera hemiolas, que son características de estilos como la tonada o la cueca.



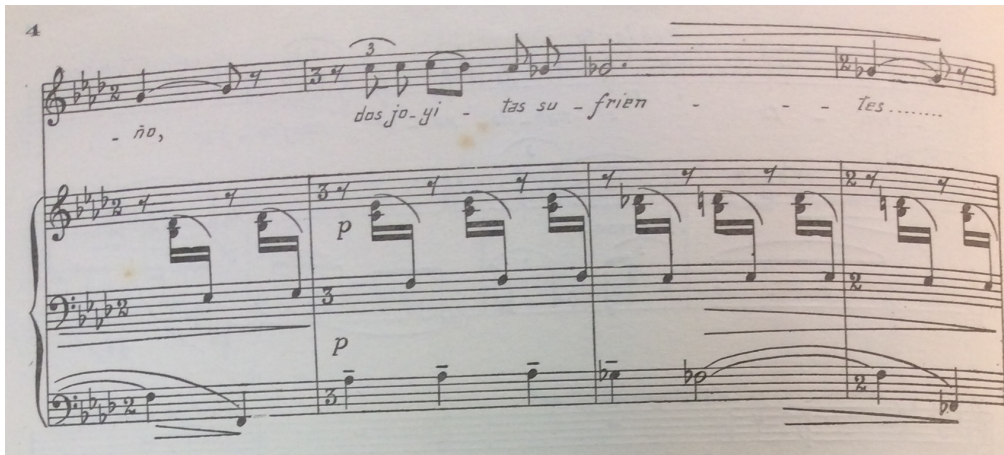
Mediante avanza la obra, ésta se complejiza en términos rítmicos. Manteniendo una ilusión de la métrica de 6/8 en cuanto a agrupación de figuras en el piano bien marcadas, mientras que la voz deja por momentos los tresillos.



Más adelante continúa el movimiento figurativo y de arcos de melodía, lo que da paso a un pequeño interludio realizado por el piano.



Ya retomando el canto, en métrica de 3/4, el piano realiza un acompañamiento “galopado”, dando la impresión de ciertos ritmos nortinos como de trote, mientras la voz efectúa la frase motivica.



La obra concluye simplificando la rítmica, volviendo a un tempo lento, destacando la expresividad buscada a lo largo de ella.



Como en la obra de Alfonso Leng, esta pieza de Domingo Santa Cruz no posee una referencia explícita de la música de raíz popular y/o folclórica chilena, evidenciando una propuesta con carácter eurocentrista, donde se destaca la cantidad de anotaciones e indicaciones realizadas por el compositor a lo largo de la obra. Esto no necesariamente indicaría un no desarrollo de la idea de “lo chileno”, es decir, podría significar una tratamiento según una visión de identidad alterna. A continuación, podremos profundizar sobre esta cuestión, cuando realicemos una explicitación de las

estrategias compositivas emergidas del proceso llevado a cabo y el posterior análisis crítico de éstas.

En cuanto a la comparación, hemos escogido dos inicios de dos obras de Domingos Santa Cruz, la pieza “Galante” de la obra “Viñetas” (1927) y la parte 1 “Presentimientos” de la obra “Preludios Dramáticos” (1946).

En cuanto a la primera, encontramos la presentación de figuras rítmicas que se pueden encontrar en los estilos de la cueca y la tonada, pero como la expresión popular y/o folclórica de esos estilos no se subsume a una figura, se presenta amén de la composición misma, figurando lo que el compositor busca en sus indicaciones, y no como el desarrollo de un estilema o un musema.



En la segunda obra, encontramos un desarrollo similar con la misma presencia de figura, no obstante, posee un desarrollo consecuente con lo demostrado en las anteriores composiciones analizadas. La parte 1 de los “Preludios Dramáticos” poseen una complejidad demostrada tanto en la armonía como en la orquestación, en fin de crear una “masa” que sirva para la emocionalidad buscada.

3) Estrategias Compositivas y Análisis Crítico del Discurso

Después de realizar este estudio, desde un nivel poético-aestésico (análisis del discurso) y un nivel neutro (análisis estilístico-musístico), las estrategias compositivas emergidas que hemos podido observar, según el trabajo de cada compositor, son las siguientes.

a) Enrique Soro

Hemos podido establecer, en relación a la primera pieza estudiada y el relato realizado sobre su persona por Domingo Santa Cruz, que el compositor Enrique Soro Barriga demuestra una búsqueda por la representación explícita, a través de recursos compositivos ligados a la música académica occidental, de una forma musical ligada a la tradición folclórica y/o popular chilena. Esto se realiza a través de un imaginario sonoro personal puesto en práctica a la hora de componer. ¿Cómo concreta dicho imaginario, entonces, Enrique Soro?

Es relevante el título de la pieza, en tanto nos da guía sobre las intenciones estéticas, éticas y musicales del compositor. En función de eso, se puede observar la utilización de series o secuencias rítmicas, así como utilización de métricas y disposiciones de figuras, que se pueden encontrar en la música antes mencionada. No obstante, se encuentra todo bajo la lógica de la música académica occidental, en tanto armonía, escritura, indicaciones. En ese sentido, el compositor, si bien declara componer una “tonada”, el resultado es más bien una re-significación y recreación de dicha expresión musical.

Si bien, la tonada de Soro muestra recurrentemente una frase melódico-rítmica a lo largo de su extensión, muy similar a las melodías de las tonadas o las cuecas que se pueden encontrar en la memoria cultural de las personas que practican dichas expresiones, esta se encuentra desarrollada bajo la variación y bajo la pregunta-respuesta.

En esta misma lógica, la tonada compuesta por Enrique Soro, presenta dos partes, muy similares a la tonada folclórica chilena, no obstante, el compositor termina por conformar una forma canción (ABA') más coda, diferente a la expresión popular, carente de una forma intencionada estéticamente.

Ahora bien, en la segunda obra analizada, podemos comprender que no se basa sólo en un imaginario para crear, si no que, en base a los musemas emergidos, sus obras son construidas a partir de imaginarios que sustentan la concreción de la idea. Encontramos dos posibles: el imaginario patrimonial y el imaginario (pseudo) ritual. El primero podemos comprenderlo desde la búsqueda de una sonoridad cercana a las raíces folclóricas y/o populares que encarnan la tonada y la cueca. La segunda, desde un énfasis rítmico constante y paralelo, el cual podría aludir a una forma ritual o generar la sensación tántrica de éstos.

b) Alfonso Leng

En cuanto a las estrategias emergidas del trabajo de Alfonso Leng, podemos determinar que no se encuentran representaciones explícitas, bajo estilemas o musemas, de la música con carácter folclórico y/o popular chileno. Por el contrario, se observa una intención de generar un discurso musical que establezca una estética

lejana al patrimonio folclórico y/o popular chileno, así como a ciertas músicas europeas, centrándose en determinadas formas de componer cercanas a la música alemana.

Podemos observar dicha premisa en función del desarrollo de una forma cercana al lied, utilizando un texto acompañado por la música desde las emociones representadas. Si bien, se puede observar en la pieza compuesta por Leng, polirritmias como la hemiola, cercana la música popular y/o folclórica chilena, así como una métrica implícita de 6/8, Leng no desarrolla un acompañamiento del poema, más bien, lleva a cabo una forma musical donde el texto es el funcional.

En este sentido, Alfonso Leng busca demostrar la capacidad compositiva del creador, en función de determinadas formas que son consecuentes con un discurso estético determinado. Cuestión que se reafirma con el análisis de la obra comparativa que escogimos, tomando en cuenta que ésta no posee ninguna relación, bajo los criterios escogidos, con la identidad chilena.

c) Domingo Santa Cruz

En cuanto a las estrategias emergidas en función del trabajo de Domingo Santa Cruz, podemos observar una similitud en relación a la propuesta de Leng. Si bien podemos observar algunos “supuestos” estilemas rítmicos propios del 6/8, hemiolas explícitas e implícitas, divisiones ilusorias de la métrica ya mencionada, no existe alguna cercanía explícita a forma de la tradición popular y/o folclórica chilena. Por el contrario, desarrolla una mirada musical donde el compositor se posiciona como el centro de la disciplina musical y donde la forma es su relato.

Al analizar tanto su discurso como la obra de su autoría, podemos considerar que la música (en general) se desarrolla de manera principal, dejando a la voz y el texto en un rol secundario, de relativa simpleza en cuanto ejecución, dándole la tarea de ser un acompañante en lo emotivo que declara.

La pieza no posee grandes desarrollos motivicos, si no más bien una creación armónica que destaca el trabajo del compositor, más que la ejecución posterior del intérprete. En este sentido, no busca representar lo que expresa un texto o crear a partir un imaginario sobre la tradición de la música folclórica y/o popular chilena, si no desarrollar un estética en particular ligado a una música pertinente a otro contexto cultural.

Los inicios de las otras dos obras que escogimos de Domingo Santa Cruz ponen centro aún más a la figura del compositor y su especificidad, entendiendo que no existe un desarrollo mayor de un instrumento “solista”, si no más bien el resaltar de la obra en sí misma.

Se desprende del trabajo ya realizado específicamente con el ámbito poético-aestésico y el ámbito neutro, buscaremos comprender la intencionalidad y la razón, es decir, el para qué y el por qué del tratamiento, o no, del concepto de “lo chileno” en las estrategias compositivas, observando si existe alguna forma de legitimación entre discurso y propuesta musical. En este sentido, vale la pena ligar este análisis con lo político e ideológico esgrimido por cada compositor estudiado, identificando una similitud entre el trabajo de Santa Cruz y Leng, los cuales difieren con respecto a lo que presenta Soro.

En función de esto, podemos ubicar que: dentro del para qué, Enrique Soro tendría como objetivo el validar un determinado “imaginario patrimonial” (en el cuál podemos ubicar a la música popular y/o folclórica chilena) dentro y desde de la música académica. En este sentido, podemos sostener una relación de legitimación de una determinada forma de “lo chileno” desde un canon musical externo, en otras palabras, el posicionamiento musical a partir de un tercero. En cambio, tanto Domingo Santa Cruz como Alfonso Leng, buscarían la instauración de un imaginario estético, ligado a una identidad y cultura musical que se ubica en un espacio-tiempo lejano al ámbito en que ellos se desenvuelven. Dentro de esta opción no encontramos una opción que trate “lo chileno” desde una opción de expresión identitaria surgida en el territorio, por el contrario, encontramos una opción de conformación de este concepto desde una mirada identitaria externa, tratando de recrear y resignificar “lo chileno”, modificando el sentido común que pesa sobre éste.

Para conseguir éstas intencionalidades se requiere de un fin político, el cuál es la creación de lineamientos institucionales y pedagógicos que tengan un correlato en la práctica compositiva. Es decir, era necesario, por parte de Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, expresar en sus composiciones sus intenciones, llevando a cabo un cambio en las estructuras políticas que cimentan la comunicación y la reproducción de su tipo de composiciones. Por consiguiente, era necesario una nueva delimitación de las relaciones culturales y sociales que sostienen una institucionalidad, en este caso, la academia, lo cuál se ve reflejado tanto en las diferencias discursivas y composicionales entre Soro y Leng-Santa Cruz.

En resumen: 1) Existe una relación de legitimación entre la propuesta musical y el discurso de los compositores que se refleja en el análisis, según el discurso estético que posean los compositores, para instalar una determinada intencionalidad. “Desde

este punto de vista, la fuerza de las representaciones se da no por su valor de verdad o de correspondencia discursiva con lo real, sino por su capacidad de movilizar acciones y de producir reconocimiento y legitimidad social” (Subercaseaux, 2004: 275).

No obstante, 2) no se puede sostener que exista un tratamiento de “lo chileno” que tome directamente la música chilena desarrollada desde un territorio popular, provocando que dicho concepto se mantenga ambiguo y carente de un tratamiento “tangible” o “visible” desde un referente concreto. En este sentido, la creación a partir de este concepto, según lo analizado, se desarrolló fundamentalmente a través de imaginarios en relación a él.

En cuanto régimen de representaciones, el imaginario es una proyección mental que no reproduce lo real, pero que, sin embargo, induce a pautas de acción que operan en la realidad. Los imaginarios están sujetos a disputas y aquellos que se imponen expresan una supremacía lograda en una relación sociohistórica de fuerzas. El poder simbólico de hacer creer algo sobre el mundo y de utilizar un régimen de representaciones implica un cierto control de la vida social, y expresa, por lo tanto, una situación de dominio y hegemonía. (Subercaseaux, 2004: 275).

Conclusiones

La dificultad que nos presupone concluir un trabajo es, principalmente, la duda si se logró tanto responder a la hipótesis como cumplir los objetivos. Más aún, haberlo hecho de manera amplia y crítica como nos proponíamos en un inicio. De cualquier manera, pensar en concluir de manera absoluta, dando por cerrado un tema, es no comprender la complejidad de los temas presentados, y como éstos varían constantemente, más aún bajo el estudio realizado sobre ellos. Por tanto, quedarán espacios abiertos y abrirán nuevos temas, inclusive intencionados con el fin de generar preguntas que motiven nuevas generaciones de conocimiento y proyectos para poner en práctica en alguna determinada comunidad. Es por ello que nos referiremos, en este último trazado, sobre lo surgido del trabajo realizado.

Lo más cercano a un resultado fue visto en el análisis del discurso crítico de las estrategias compositivas, llevado a cabo en el capítulo 4, donde logramos entender tanto las intencionalidades y las razones tras las estrategias compositivas de los compositores analizados. Pero todo esto comenzó dándonos un piso base que sirva como premisa: el entender la cualidad de nuestro objeto de estudio y su funcionamiento en el mundo. Esta consideración, que proviene de nuestra reseña sobre Stuart Hall y los estudios culturales, nos permitió establecer tres conceptos claves para nuestro trabajo: el discurso, tanto como concepto y concreción; la legitimación, desde la consolidación a partir de un canon, así como la omisión sobre un subalterno; y la identidad, que nos permitía entender posibilidades estéticas, en esta caso, en relación a “lo chileno”.

Estos conceptos fueron posteriormente analizados, teniendo como consideración que tanto relatos (discursos concretos) y estrategias compositivas pueden ser

analizados como discursos, así como las propuestas musicales (concreciones de las estrategias) desde los estilemas y musemas. Esto nos permitió encontrar posibles tratamientos de opciones identitarias, las cuales fueron adoptadas por los compositores analizados. Es decir, tanto la palabra como la música poseían significados, los cuales, desde la experiencia y el sentido, representaban (sígnicamente) una opción identitaria determinada.

Dentro de los aspectos que se han logrado desmitificar, según lo correspondiente a lo estudiado, es la estética como la única razón de la creación musical. No podemos negar que existan espontaneidades y búsquedas de belleza que guíen el trabajo compositivo, pero ante todo, son razones intelectuales y políticas las que, por sobre todo, permean las intenciones. En otras palabras, no existe estética que no posea una política detrás suyo, la cual se arma a partir de un imaginario cultural. Como ejemplificación, esto lo encontramos desde las propuestas de Enrique Soro hasta las de Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz. Aunque quedó demostrado que buscaban fines diferentes, poseían horizontes ideológicos y objetivos políticos a la hora de esgrimir sus composiciones.

Ahora bien, no todas las propuestas y discursos, necesariamente, se transformarán en lineamientos pedagógicos e institucionales, pues eso dependerá de los procesos que transformen los discursos en pensamiento hegemónico. Estos procesos, como logramos entender, son permitidos según un cierto canon que se desarrolla en el espacio en que se pone en práctica las propuestas y los discursos. El canon, por tanto, es generado por, entre otras cosas, las figuras de representación que se instalan en determinados espacios, especialmente institucionales, así como la omisión de otras personalidades que se configuran como subalternas a ese determinado canon.

De cualquier manera, la misma claridad que alcanzamos respecto a este punto, es el que nos nubla el tema del concepto de “lo chileno”, el cual nunca es definido con claridad en nuestro trabajo. Al quedarse, este concepto, inevitablemente en la abstracción y la concreción relativa por parte de los compositores -Enrique Soro buscó desarrollar ciertas expresiones y/o figuras, desde la intencionalidad, que poseen referencia con la identidad popular y/o folclórica chilena, mas no las concreta como tal; y Domingo Santa Cruz con Alfonso Leng apelaban más bien a “lo nacional”, en pos de la “correcta” construcción estética que debería seguir el país, en cuanto a su música-, “lo chileno” se ve en la disputa por parte de banderas identitarias que enarbolan las propuestas y discursos que materializan el canon establecido o el contracanon.

En nuestro subconciente, con cierta ingenuidad, sosteníamos “lo chileno” desde las construcciones identitarias populares y/o folclóricas. No obstante, a la hora del análisis, emergieron más bien re-significaciones de expresiones con raíz en lo popular y/o folclórico. Esta propuesta nos apela más bien a la composición desde determinados imaginarios, posibilitando la relativización del concepto y no su definición. Ahora bien, esta cuestión también acentúa la aseveración de qué, detrás de ello, existen ideologías y políticas que construyen la adopción de determinados imaginarios de “lo chileno”, las cuales son expresadas en discursos y concretados en propuestas musicales.

Ahora bien, otro error cometido, a sabiendas de que era “casi imposible”, es el desarrollo de la creación popular y/o folclórica chilena en espacios y procesos institucionales con tradición occidental, más aún en tiempos como el comienzo del siglo XX. Como el espacio institucional en sí posee ciertas lógicas y códigos culturales que son permitidos por el canon hegemónico de aquel espacio, determinadas formas son

permitidas o negadas, más aún cuando se refiere a tradiciones que poseen otras lógicas y códigos culturales.

Para esto, deberíamos haber realizado un estudio de las composiciones contemporáneas a nuestro tiempo, profundizando en las nuevas generaciones de músicos egresados de los espacios académicos, alcanzando incluso nuevos conceptos, a saber, el “indigenismo”, el “neofolclore” o el “folclore-académico”. No obstante, nuestras intenciones, como fueron aclaradas en un inicio, eran develar las legitimaciones de discursos y propuestas, desde el concepto de “lo chileno”, que dieron pié al paso de Conservatorio a Universidad, el cual deja dejó un legado institucional, estético y pedagógico para el futuro desarrollo de la música académica en Chile.

Referencias

1. Libros

- Bauman, Zygmunt (2005). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona, España. Gedisa.
- Blas, Héctor et Al (1987). *Relaciones. De la ecología de las ideas, a la idea de ecología*. Argentina: Mako Editora.
- Bordieu, Pierre (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Trilce.
- Foucault, Michel (1970). *El orden del discurso*. Argentina: Fabula.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Envió editores.
- Larraín, Jorge (2004). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- Muñoz, Daniel & Padilla, Pablo (2008). *Cueca Brava. La fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: RIL editores.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press. Traducción: Carolyn Abbate.
- Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Santiago, Chile. Universitaria.
- Szurmuk, Mónica & Mckee, Robert (Eds.) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI.

2. Artículos

- Bustos, Raquel (1976). Enrique Soro. *Revista Musical Chilena*. Vol. 30 (135). 39-76.
- Corrado, Omar (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*. 2004-2005 (5-6). 17-44.
- Fairclough, Norman (2001). The Dialectics of Discourse. *Textus*, 14(2). 2-10.
- Fairclough, N. (2001). Critical discourse analysis. In A. McHoul, & M. Rapley (Eds.), *How to analyse talk in institutional settings: a casebook of methods*.(pp. 25-38). London: Continuum.
- González, Juan Pablo (2010). Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación. *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario. Proyecto Domeyko Transversal (2010)*. 1-16.
- Jordán, Laura (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*. Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009 (212). 77-102.
- Matthey, Gabriel (1995). Necesidad y demanda social de la música chilena. *Revista Musical Chilena*. Año XLIX. Julio-Diciembre, 1995 (184). 95-103.
- Miramón, Marco (2013). Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso. *La Colmena*. Abril-Junio de 2013 (78). 53-57.
- Modonesi, Massimo (2012). Subalternidad. *Conceptos y fenómenos fundamentales de Nuestro Tiempo*. Mayo 2012. 1-12.
- Poveda, Juan Carlos (2013). Folklore, música popular e identidad nacional en el momento musical chileno. Reflexiones a partir de un

- escrito de Alfonso Leng (1927). *Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas, Primer año (4)*. 1-20.
- Ramos, Pilar (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena. Año LXIV, Enero-Junio, 2010 (213)*. 7-25.
 - Salas, Vicente (1966). Creación Musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt. *Revista Musical Chilena. Volumen 20 (97)*. 14-21.
 - Santa Cruz, Domingo (1979). La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena. *Revista Musical Chilena. Año XXXIII. 1979 (148)*. 3-6.
 - Torres, Rodrigo (1989). Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile. *Revista Musical Chilena. Año XLIII. Enero-Junio, 1989 (171)*. 42-106.
 - Torres, Rodrigo (2004). Cantar a la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena. Año LVIII. Enero-Junio, 2004 (201)*. 53-73.

3. Artículos extraídos de Internet

- Díaz, Rafael (2008). Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de 'Cantos ceremoniales', de Eduardo Cáceres. *Revista Musical Chilena [en línea]*. 62 (210). 7-25. Recuperado de: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11856/12>
[220](#)

- Santander, Pedro (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta moebio*, 41. 207-224. Recuperado de: www.moebio.uchile.cl/41/santander.html

4. Partituras

- Leng, Alfonso (1934). *Cima*. Para canto y piano. Letra: Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Revista de Arte.
- Santa Cruz, Domingo (1928). *Cuatro poemas de Gabriela Mistral*. Letra: Gabriela Mistral. Para canto y piano. Santiago: Nascimento.
- Soro, Enrique (1923). *Dos Tonadas Chilenas*. Para piano. Nueva York: G. Ricordi.

5. Discursos

- Merino, Luis (1988). Discurso pronunciado en el Acto de Entrega de Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz. *Revista Musical Chilena. Año LVII. Enero-Junio, 1988 (169). 49-57.*
- Santa Cruz, Domingo (1948). Enrique Soro y nuestra música. *Revista Musical Chilena. Vol. 4 (30). Editorial.*
- Santa Cruz, Domingo (1957). Alfonso Leng. *Revista Musical Chilena. Vol. 11 (54). Editorial.*

6. Otros

- Green, Lucy (2011). *Lucy Green, Institute of Education, University of London.* UCL Institute of Education. <https://www.youtube.com/watch?v=4r8zoHT4ExY>

Anexos

- Discurso de Domingo Santa Cruz sobre Enrique Soro.

EDITORIAL

ENRIQUE SORO Y NUESTRA MUSICA (*)

EL camino del hombre, con sus dramáticas alternativas, conoce las barreras que oscurecen el horizonte; sabe que hay colinas y a veces cordilleras que cierran la marcha con obstáculos al parecer infranqueables, que hay regiones de sombra en que todo se nos presenta perdido y en que el esfuerzo y el idealismo no cuentan con sus legítimas esperanzas. Pero nuestra ruta también sabe que tarde o temprano suenan horas de justicia y de reconocimiento. Y bien venidas ellas cuando llegan durante nuestra permanencia terrenal, porque no nos podemos habituar a que la obra de un hombre venga a ser aquilataada y distinguida cuando ya su imagen, perdida en el más allá, sólo puede recibir el tributo simbólico de nuestra fe, comunicada por sobre el arcano de la obra de arte que no muere.

Nuestra patria ha determinado que la honra llegue a sus grandes artistas en vida y que periódicamente escojamos a quien más se ha distinguido, para discernirle una corona de gloria. Hoy nos reúne en torno del maestro Enrique Soro y nos pide que hagamos público el testimonio de aprecio y admiración por su labor creadora.

(*) *Publicamos como editorial en este número dedicado al maestro Enrique Soro, el discurso que pronunció el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, ante el señor Ministro de Educación y el público asistente al acto de entrega al citado compositor del Premio Nacional de Arte de 1948, acto que se efectuó en el Teatro Municipal el domingo 1.º de Agosto, a las 11 de la mañana.—N. de la R.*

Rendir este homenaje no es sino ver llegar uno de esos instantes claros, en que, como en la naturaleza cuando la lluvia ha alejado la contaminación y la niebla, nos parece posible mirar muy lejos y ver con proximidad increíble el perfil distante de las cosas, la perspectiva completa del paisaje. En lo diáfano de esta visión, podemos, señores, extender la mirada y abarcar lo que nuestro ilustre colega significa para la música chilena, dejando de lado nuestras preferencias, nuestras lógicas distancias estéticas. Enrique Soro, que hoy ingresa al Parnaso de los ilustres, viene a recibir lo que le corresponde, porque nadie podrá negar que a partir de él, a partir de su obra, que era ya la creación de un auténtico compositor, empieza nuestro país a contar en el desenvolvimiento musical del mundo.

No podemos hablar de Soro sin insistir en su rol histórico; él es un eslabón de nuestra historia y tiene la honra de ser el primero y de haber asistido al formidable despertar de la música chilena que él conoció en pañales. Muchas veces lo hemos oído negar, hemos discutido su verdadero valor, porque cuando las cosas se transforman y las evoluciones se apresuran, coexisten generaciones que se diferencian vertiginosamente y de este revuelto vivir se originan negaciones que la serenidad restaurada no puede aprobar. Este es el caso de Soro, con toda la alternativa que ha vivido, con los sinsabores que ha pasado y con todo el valor que tiene por encima de estas contingencias.

Es para mí muy honroso, y me es un deber de justicia, que el destino me haya colocado en la oportunidad de decir públicamente que Enrique Soro es un auténtico artista y un gran compositor. No creo que sea éste el momento de trazar toda la vasta carrera que el músico ha cumplido, desde sus primeros años de niño prodigio, hasta sus múltiples actividades de profesor, director, organizador, ejecutante y compositor. Soro ha tenido esa rara suerte de haberse preparado en todos los campos de la actividad musical y revelado un talento que lo sitúa como un exponente de esa clase de artistas con un oficio amplio y bien cimentado.

Sin embargo, creo que debemos detenernos en uno que otro de los rasgos salientes de su personalidad. Quiero en primer lugar destacar un hecho que no ha sido mencio-

nado con la importancia que tiene y éste es la dirección que Soro dió a su pensamiento musical cuando orientó sus primeros pasos de compositor. Pensemos que Enrique Soro parte a Italia en 1898, que llega a Milán en vida de Giuseppe Verdi, a quien conoce, y durante el primer auge del espectacular éxito del verismo, que deformó el campo en que brillaron Otello y Falstaff. Soro, sin embargo, se vuelve hacia la música pura. No llega a Chile con varias óperas fáciles, aun cuando tenía un innegable don para ello, no se deja tentar por la resbaladiza pendiente del teatro de esos días, sino que aborda las formas sinfónicas, la música de cámara, el lied; es decir, se coloca junto a la vanguardia del arte italiano y vuelve a Chile con una preparación seria y cimienta aquí lo que más tarde debíamos todos seguir: que el centro de gravedad de nuestra vida musical está en el concierto antes que el teatro. Este hecho es notable y de grandes proyecciones futuras. Soro pudo y aun debió ser distinto, no lo fué porque en él había el alma de un músico con otras aspiraciones.

Este hecho es de grandes consecuencias. Todas las naciones americanas padecieron por igual del encandilamiento operístico, se deslumbraron con los divos y saborearon el bel canto, cuando aun no tenían cultura musical formada. Lógicamente apreciaron más la forma que el fondo, más la ejecución que lo ejecutado, más al cantante que al compositor. Toda nuestra energía musical del siglo XIX se consume en este procurar ser émulos de la Scala o de la Gran Opera de París; las consecuencias de este hecho son incalculables y el desastre que acarrea lo estamos viviendo desde el momento en que la comercialización de la ópera ya no puede ser sostenida por el antiguo cambio de 48 peniques. Soro tuvo una intuición única al acentuar el rumbo hacia otro camino, que nos había de salvar, y en esta dirección hemos caminado todos desde hace treinta años.

Dentro de esta línea, Soro cultiva la música pura. No sólo compone sino que da conciertos, ejecuta y hace ejecutar toda clase de obras, dirige orquestas y echa las bases, junto a Giarda, de lo que nuestra generación debía abordar. Yo recuerdo de niño haber escuchado mucha música dirigida por Soro: sinfonías de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, conciertos con solistas, cuartetos y todo

género de obras que peregrinábamos a escuchar en la vieja casa del Conservatorio. Su alumno Marcelli fué quien por vez primera presentó las nueve sinfonías de Beethoven hacia 1915, salvando un siglo de atraso que llevábamos en el campo de los conciertos.

Debo decir también que cuando vinieron los días difíciles en que debimos luchar por conseguir lo que hoy tenemos, nuestro pensamiento sincero fué colocar a Enrique Soro a la cabeza de nuestra cruzada. Yo fuí personalmente a pedírselo allá por 1925 y desgraciadamente el rodaje del Conservatorio de entonces no le permitió creer en la posibilidad del momento. Nos distanciamos, tuvimos dificultades, pero en el fondo nuestro respeto por Soro como músico nunca disminuyó ni se obscureció. Superada ya esta etapa, un día volvimos todos a estar con él y no teníamos por qué no proceder así. En justicia es Enrique Soro el músico que señaló el rumbo nuestro y él debió sentir también orgullo de lo que sus discípulos iban realizando. Hubo una persona que vió con claridad este rumbo de las cosas y esa fué la fiel compañera del maestro Soro, que por desdicha no puede asistir sino en espíritu a este homenaje que ella predijo. Vaya hacia ella en este momento nuestro recuerdo piadoso y lleno de cariño.

Señores, asistimos a la glorificación de un hombre, lo vemos honrado y reconocido por todos, lo queremos como amigo y compañero, lo reconocemos por nuestro precursor. En nombre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales le doy testimonio de nuestro respeto y, como chileno, le agradezco toda su obra que es piedra angular en la gloria intelectual de Chile.

DOMINGO SANTA CRUZ.

- Discurso de Domingo Santa Cruz sobre Alfonso Leng

ALFONSO LENG

por

Domingo Santa Cruz

Cuando no se es orador avezado, la responsabilidad de un discurso es algo que intranquiliza nuestros días. Mientras llega el momento en que debemos pronunciarlo, se vive un poco con la sensación que teníamos de niños antes de un examen. En el caso presente debo confesar que me ha ocurrido exactamente lo contrario. Desde que acepté tomar la palabra en esta ceremonia, he vivido con una especie de alegría adentro, pues hablar de un amigo a quien mucho se quiere y admira, es como un premio y rendir homenaje a un hombre de la calidad de Alfonso Leng, es encargarse de algo muy hermoso. Porque nuestro laureado de hoy es no sólo un músico más que agregamos a la lista de los que la patria ha señalado como ilustres, sino que una figura humana de extraordinario valer, un modelo de laboriosidad, de modestia y de generosidad, de seriedad profunda en todo lo que le ha preocupado, en suma un hombre admirable y ejemplar como tal.

Leng no estará de acuerdo con ello, lo sé. Aun es posible que proteste por estas afirmaciones que merece como nadie; si no hubiera sido por su constante afán de descartarse de entre los candidatos al Premio Nacional de Arte, nos habría dado hace años, la oportunidad que hoy tenemos de distinguirlo, antes que algunos que lo hemos precedido con la convicción de estarlo postergando.

Hablar de Alfonso Leng es muy atrayente y, diría yo, muy entretenido, sobre todo cuando se quiere hablar del compositor, porque él mismo saltará a contradecirnos y a afirmar que su verdadera carrera es la del investigador, la del médico-dentista, del Jefe de laboratorio, del profesor de ortodoncia, parodoncia o de algo así tremendo que sólo se nombra en griego. Dirá que "solía componer", que lo hace como un modesto aficionado en sus horas de descanso y en circunstancias muy especiales. Hay, pues, que forzar al músico para que aparezca y dé rienda suelta al artista, al artista apasionado que hay en él, al que sale en cada página que ha escrito, nostálgico, a veces soñador, violento e impetuoso en otras. Parece increíble que estos calificativos se apliquen al hombre sereno y sonriente, al almirante universal de la Hermandad

* 8 *

de la Costa, que uno encuentra en los accidentados senderos de Isla Negra.

Así es Leng. Si mañana se establecen los premios nacionales en el campo científico, estoy seguro que uno de los primeros va a corresponder a nuestro amigo; y lo admitirá con mayor facilidad que el que hoy se le confiere. Sabe con complacencia que es un sabio de fama; no estoy seguro que admita a fondo aún lo que ha significado para la música chilena. Sin Leng no estaríamos donde hoy nos hallamos. No se habrían logrado las reformas y las creaciones institucionales que enorgullecen a Chile, ni aspectos en nuestra música que nos enaltecen. Desconozco la intimidad del desarrollo de las ciencias dentales; sé de su evolución hacia una concepción predominantemente biológica y fisiológica que las ha sacado del rango de pequeña especialidad local, provincia de la medicina, para proyectar sus estudios sobre el campo íntegro de la salud del hombre. Fui testigo de cómo se generó la Facultad de Odontología en la Universidad de Chile y me honro de haber sido uno de los que votaron su creación; sé lo que en ella trabajó Alfonso Leng y que por ello fue su primer Decano. Pero difícilto que en los anales de su profesión vaya a ocupar un lugar más ilustre que el que le corresponde en nuestra Historia musical contemporánea. Esto no ha sido aún suficientemente subrayado.

Comenzaré evocando un pasado que muchos ignoran y unos antecedentes que sitúen los avatares de nuestro amigo. ¿Cómo se produjo Alfonso Leng entre nosotros? Es una historia emocionante y bella, cuento que debe figurar entre las muestras del favor que, dicen, la Providencia ha solido tener para con este lejano y caprichoso país.

Alfonso Leng es nuestro casi por casualidad. Andando las postrimerías del pasado siglo, pocos años antes del drama del Presidente Balmaceda, llegaban dos extranjeros a nuestras costas: él, alemán de Silesia, alemán oriental colindante con Polonia; ella, de pura cepa irlandesa, de Dublin. Venían porque unos parientes de la familia del Dr. Blest, el fundador de nuestra Escuela de Medicina, les aseguraban algún porvenir. El niño, nuestro laureado, nació en Santiago y quedó huérfano muy temprano. Sus tías chilenas lo acogieron, le dieron hogar, lo guiaron en el despertar de su vida. El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que

procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad. Nuestro futuro compositor debió ser un muchacho meditativo, un soñador; el arte estaba para él ligado a las emociones de la vida, sintió que el hombre no canta para entretenerse sino para expresar emociones en que la palabra queda corta. En Leng hubo una actitud hacia la música cercana a lo religioso y a lo filosófico. Nos cuenta que iba de niño a escuchar las retretas del Orfeón de Policía en la tradicional Plaza de Armas; allí uno puede verlo oyendo y mirando los instrumentos, distinguiéndolos entre sí. Luego se acercó al centro de gravedad de la vida musical chilena de entonces, la ópera, que al terminar el pasado siglo vivía momentos de esplendor. El Teatro Municipal era la palestra temida por los divos, por las grandes figuras que venían de Europa. Leng se apasionó por el género lírico y antes de los veinte años componía una ópera sobre la famosa novela romántica de Jorge Isaacs, "María".

De 1901 datan sus primeras composiciones, justamente cuando, en el deseo de buscar una profesión que le asegure el sustento, ingresa al Instituto Superior de Comercio. Por este tiempo es ya el amigo íntimo de la familia García Guerrero, verdadero cenáculo de inquietudes espirituales. Los García Guerrero eran tres hermanos, profundamente artistas: don Daniel, que era médico y fue gloria de la medicina chilena; Eduardo, muerto prematuramente, escritor y brillante expositor, y Alberto, pianista y más que eso, músico profundo. Ignoro por qué Alberto era ya un hombre extremadamente al día en música, hombre que recibía las obras y los libros más recientes; que supo de Debussy en los días del estreno de "Pelléas" y de Schoenberg cuando éste presentaba sus primeras obras. Alberto García Guerrero y Alfonso Leng pasaron a ser verdaderos hermanos, fundaron aún una academia, que llamaron con el nombre de "Eliodoro Ortiz de Zárate", curioso homenaje al autor de "La Florista de Lugano", al compositor chileno que procuró arraigar el género lírico italiano en el país.

Mientras estudiaba comercio (Leng se titula de contador), va progresando en sus conocimientos musicales, en verdad, como autodidacta. "Conoció la técnica de su arte antes de aprenderlo en los libros", ha dicho de él el propio Alberto García Guerrero, profesor todavía

hoy en el Real Conservatorio de Toronto, en el Canadá. En 1905, Alfonso Leng hace una breve visita al Conservatorio Nacional de Música. No sin pedir muchas disculpas, dar un sinnúmero de explicaciones, nos cuenta el compositor que este paso por las aulas musicales terminó en forma abrupta: ¡fue expulsado por indisciplina! Hecho éste, inconcebible, inverosímil para quienes lo conocemos, a menos que se haya conocido también de cerca el nivel en que se movían las cosas docentes en la vida musical anterior a las reformas que la Sociedad Bach promovió más tarde.

Leng volvió a sus estudios personales. La música no era carrera de porvenir, ni menos disciplina que el medio ambiente concibiera con vuelo intelectual. Alberto García Guerrero debió sentirlo primero, porque resolvió ingresar a la Escuela Dental; Leng lo siguió, según él cuenta, "para poder seguir hablando de música con Alberto". Esto marca un golpe decisivo de timón en la vida de Leng. Es el año de 1906, año aciago del terremoto de Valparaíso y mientras su hermano espiritual abandona los estudios con valentía para consagrarse por entero a la carrera de ejecutante y de profesor de piano, Leng, que en música no tenía escapatoria práctica, resuelve adoptar como "segundo oficio" la carrera dental. Cuatro años más tarde era profesional dentista y tenía así un rótulo aceptado y práctico para las relaciones humanas. Veamos más tarde que esto también quedó corto para su espíritu creador inquieto. Casi junto con recibir el título, Leng, que sigue con su actividad de compositor, ingresó a la carrera docente de su Escuela y en ella encuentra el campo espiritual que necesita.

* * *

Esto era Leng algunos años más tarde, cuando no recuerdo justamente dónde ni cómo nos encontramos y pasamos de inmediato a ser grandes amigos. ¿Fue en las reuniones inolvidables de la familia Canales Pizarro? ¿Fue a través de amigos comunes, de Alberto García Guerrero, que procuró, sin aprovechamiento mío, enseñarme piano, y a quien debo, además de generosos estímulos y reveladores consejos, el inapreciable regalo de la amistad de Leng? ¿Fue don Roberto Duncker quien nos acercó? No recuerdo. Sólo sé que hace cuarenta años, al fundarse

* 11 *

en mi propia casa la Sociedad Bach, Alfonso Leng ya estaba incorporado a nuestro pequeño y ascético coro. Su voz de bajo era uno de nuestros fundamentos; su palabra en las veladas nocturnas que seguían a las reuniones corales era la voz de quien nos traía nuevas ideas, abría horizontes, afirmaba aspiraciones, moderaba ímpetus. Era el hermano mayor juicioso que nos sostenía y aconsejaba. Esto Leng ha solidado olvidarlo. No por otra causa, al ausentarme yo en 1921 de Chile, fue nuestro laureado de hoy quien empuñó la batuta en la Sociedad Bach y aseguró la continuidad del movimiento. Fue en esa misma época cuando estrena su primera gran obra orquestal, el poema sinfónico "La Muerte de Alsino".

La Sociedad Bach atrajo a Leng, porque, sin saberlo demasiado nosotros, establecía como una réplica musical de aquella hermandad legendaria de "Los Diez", cenáculo de avanzada, de donde tanto ha salido en el futuro. Fueron estos "hermanos decimales", como se llamaban, una verdadera pléyade, tal como las del Renacimiento, en que poetas, novelistas, arquitectos, músicos, pintores, se acercaron para aunar propósitos, para intercambiar experiencias estéticas. Basta casi citar los nombres de estos precursores para medir la importancia que semejante grupo ha tenido en las letras y las artes del país: Pedro Prado, Julio Bertrand, Juan Francisco González, Manuel Magallanes Moore, Alberto Ried, Armando Donoso, Alfonso Leng, Alberto García Guerrero, Acario Cotapos, Augusto D'Halmar, a los que se agregaron, por fallecimiento de Bertrand y de Magallanes, Eduardo Barrios y Julio Ortiz de Zárate. La pequeña revista que "los Diez" editaron es hoy una reliquia preciosa en nuestra cultura. En "los Diez" había ese ambiente de grupo casi oculto que, entre broma y serio, formó verdaderos apóstoles. Entre los que también nos llamábamos hermanos, los "hermanos Bach", Leng fue uno de los que llegaba con inquietudes e ideas más amplias y generales que las que nos movieron en el primer instante a reunirnos para cantar música vocal del Renacimiento.

Por eso, hace siete años, al escribir una crónica acerca de la Sociedad Bach en la Revista Musical, dije: "Leng ha tenido una gran influencia en el desenvolvimiento musical chileno, mucho más de lo que él mismo se imagina. Su cultura, su juicio reposado, la situación que se creó un tanto al margen de las cosas y de los conflictos, pero fir-

memente partidario de las reformas, nos hizo tenerlo un poco como el hermano mayor, aliado y fiador de nuestras embestidas” y agregué que “su palabra serena, su profundo interés por la música y sus destinos, influyeron decisivamente en que nuestras veladas fueran, además de reuniones corales, una especie de academia en que se trataba de todo y en que se hacían proyectos”.

Hernán Díaz Arrieta ha dicho que Alfonso Leng encarna como nadie el misterio de la doble personalidad; yo casi me inclino a creer que esta duplicidad es más aparente que real; lo que es Leng es un intelectual, un pensador, un verdadero “hombre de pensamiento”, para quien todo lo que suene a artesanía, a rutina, está vedado. Por eso nunca siguió los metódicos y convencionales tratados de técnica musical. No había llegado aún la enseñanza razonada e inteligente de nuestro tiempo. ¿Hay algo más vacío que los tratados de contrapunto del tiempo de Cherubini, los famosos “bajetes” de Fenaroli con que se nos enseñaba antes? Leng poseía un lenguaje personalísimo, una sensibilidad armónica suya, propia; era la música la que le preocupaba y los ejercicios prescribían renunciar a ella en beneficio de la técnica. Por eso no los hizo y esto le ha perseguido como un absurdo cargo de conciencia. En la profesión dental ha sido lo mismo: Leng no podía quedarse en la tradición antigua de los “flebotomos”, pensaba, elucubraba, pasó luego a ser más un sabio que un dentista práctico.

Y así compuso música e influyó en los destinos de lo que se hacía en su patria.

* * *

La música de Alfonso Leng es un arte muy especial. Vicente Salas Viú, en un estudio acerca de nuestro amigo, ha dicho que sus obras, “al pasar del tiempo acrecientan su significación. Como los buenos vinos, ganan en grado, se irisan con nuevos matices y su fuerza se hace más penetrante lejos de disminuir”. Esta producción, afirma el mismo escritor, tiene como característica “una asombrosa unidad de la primera a la última de las páginas que tiene escritas” y esto llega a tal punto que, según Salas Viú, Leng “se nos presenta logrado, hecho, desde los primeros pasos”, “o todo el arte de Alfonso Leng perdura o todo él se

* 13 *

pierde. Así de extremada es la impresión que nos causa cuando nos acercamos a él para considerarlo en su conjunto”.

La obra del músico que hoy se distingue no necesita disimulo ni elogios falsos. El compositor, como he dicho, ha vivido preocupado de que su dedicación principal no haya sido la música, de que su “segundo oficio” le haya tomado más del tiempo que habría deseado consagrarle. Pero Leng olvida que en la Historia de la Música hay compositores fecundísimos, que son como esas plantas que producen flores en cada rama, y otros que, como algunas rosas de gran calidad, sólo dejan aparecer una que otra, y rara vez al mismo tiempo; suelen éstas ser las más bellas y perfumadas. Gabriela Mistral en la poesía, Manuel de Falla, Maurice Ravel en la música, no nos han dejado un opera omnia que ocupe bibliotecas. Leng tampoco parece que lo hará. He pensado muchas veces si Alfonso Leng habría podido componer más si se hubiera consagrado a la música; tal vez no y no por falta de inspiración ni de talento, sino porque Leng es un compositor eminentemente subjetivo que escribe sólo cuando siente necesidad, se podría decir por “catarsis”, para emplear uno de sus términos. La actitud puramente creadora, en función de una estética, de una forma, de un oficio, no es la de nuestro compositor. Que Leng no quiera escribir fugas, que no haga sonatas con todas las partes académicas, ni construcciones que se puedan analizar en abstracto, ¿qué importa si nos ha dado una tan bella contribución musical?

Hace algunas semanas, me hallaba en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y escuché, junto a una sala una obra que no reconocí y que me cautivó por su lenguaje, por su vigor y su riqueza armónica. Sin hacer ruido, me introduje en el recinto en donde esta música se ejecutaba. Cuando terminó me informaron: son las “Otoñales” de Alfonso Leng. Estas “Otoñales”, que datan de hace veinticinco años, podrían haber sido escritas ayer; eso mismo puede decirse de algunos estudios, preludios y poemas que van tan allá como el año 28 o el 15. Leng ha sido Leng hace mucho tiempo; nuestro amigo no tiene para qué sentir preocupación ni por la frecuencia con que compone ni menos por la calidad de lo que produce.

La obra de Leng tiene una constante a través de toda su producción y en la canción, a ella se agregan las obras para piano solo. Es

decir, que nuestro compositor es fundamentalmente un autor de carácter íntimo; como Robert Schumann, Hugo Wolf y el mismo Chopin, es un autor al que le calzan mejor unos géneros que otros. Esta idea de que los músicos han de servir para todo, atormentó ya a Beethoven, que soñaba con escribir óperas y aun a Bach, que tampoco logró salir airoso en un estilo vocal profano. Leng ha solido preocuparse de esto, a mi juicio, sin mayor necesidad.

Alfonso Leng inicia sus lieder y la música para piano desde sus primeros ensayos y continúa en ambos géneros hasta épocas muy recientes. La Canción, el "lied", expresión tan puramente romántica, tan apropiada para un alma que siente la música al lado de la literatura, atrae a Leng desde muy joven. Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado o escritos por él mismo, están, por lo general, en lengua francesa o alemana, más que todo alemana. Aparece aquí el músico nórdico que la Providencia regaló a Chile. Lo curioso es que el idioma alemán no es el que mejor maneja. ¿Son misteriosas resonancias de una fonética ancestral que viene de caracteres heredados? ¿O tal vez algo a lo que Leng se habituó por influencias del ambiente cuando cantar en castellano era sólo concebible para la zarzuela o la canción popular? No olvidemos que nuestros músicos, cincuenta años atrás, se expresaban generalmente en italiano y quedó la costumbre, por mucho tiempo, de que el canto era como una especie de liturgia, en la que no da lo mismo decir las cosas en latín que en español. Humberto Allende fue tal vez el campeón de la rehabilitación de nuestra lengua, hermosa como pocas.

Los textos de las obras de Leng son de un contenido emocional extraordinariamente fuerte: desolados y dramáticos, resignados o anhelantes. Baste pensar en los más conocidos lieder, que el compositor ha transcrito para orquesta, el "Lass meine Tränen fließen" (deja correr mis lágrimas), "Wehe mir" (desdichado de mí), y una de las únicas poesías en castellano, "Cima", de Gabriela Mistral, para situarnos en el ambiente preciso de las canciones de nuestro laureado.

En el género de piano solo, Alfonso Leng se destaca a comienzos de siglo con sus "Cinco Doloras". Estas son como canciones sin palabras, escritas en un sentido muy acorde a los poemas de Campoamor que llevan ese nombre. Podría decirse, porque la música

tiene nombres casi siempre arbitrarios y caprichosos, que Leng siguió componiendo Doloras toda su vida. Los estudios, preludios, poemas, sonatas, encierran un contenido muy próximo a ellas y podrían llevar epígrafes como las Doloras, a nombres alusivos a estados de ánimo, los mismos que expresan las canciones.

La obra para orquesta en Alfonso Leng es casi la excepción; aparte del poema sinfónico "La Muerte de Alsino", estrenado en 1922 y la "Fantasía para piano y orquesta", de 1936, lo que se escucha en conciertos es la transcripción que Leng ha hecho de algunas composiciones para piano. "El canto de invierno" mismo, que se oye a menudo, es una Dolora más, vertida a la orquesta por su autor. La importancia que tuvo el estreno de "La Muerte de Alsino" fue extraordinaria; sólo 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. La "Fantasía para piano y orquesta" añadió posteriormente una nueva obra de consideración en la producción chilena.

• •

Réstame ahora decir algo más acerca de la colaboración generosa que Leng ha prestado al desenvolvimiento de la música chilena. Dejé a nuestro amigo en los tiempos de la Sociedad Bach, devolviéndome la dirección a mi regreso de Europa y desde entonces uno de nuestros directores invariablemente reelegidos en las asambleas de la institución. No voy a hacer aquí la historia de los acontecimientos musicales, pero, sin hacerla, puede decirse que nuestro amigo asiste una a una a todas las vicisitudes de su trayectoria. En 1928 se verificó la reforma

* 16 *

tal vez más completa que se haya hecho de un establecimiento musical: disposiciones gubernativas barrieron a fondo nuestro viejo Conservatorio y prepararon el nivel a que debía ascender la música. Pues bien, esta reforma, todos lo supimos, se debió en parte fundamental a la gestión personal de Alfonso Leng ante su amigo y "hermano decimal", el escritor Eduardo Barrios, Ministro entonces de Educación. La importancia de este hecho fue capital, tanto, que antes de dos años, el Conservatorio era ya una de las escuelas de la Universidad de Chile. No sólo intervino en la reforma, sino que participó en una serie de incidencias, hasta dramáticas, que la precedieron. El, como hombre pacífico y sin ambición personal, procuró evitar rupturas, hizo cuanto pudo por que las cosas inevitables sucedieran sin acarrear odios. Por eso Alfonso Leng es el único miembro académico de la Facultad de Música de la Universidad de Chile que está en su lugar desde que la primera Facultad de Bellas Artes fue creada.

Ascendidas las cosas musicales a un nivel que antes no habían conocido, se provocó la natural reacción. Gentes hubo que no comprendían el porqué de estas mutaciones y que les atribuían los más mezquinos propósitos. Hubo críticas ante el Gobierno y ante el Parlamento. Nuestro amigo vino nuevamente a ayudarnos con su palabra persuasiva y con el prestigio que su categoría profesional le daba. Leng estuvo entre los fundadores de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, fue Vicepresidente de la Asociación Nacional de Compositores cuando ésta se fundó y su Presidente más adelante en varios períodos. En los momentos en que la vida musical chilena requirió la estabilidad en los organismos de conciertos, los compositores acordaron tomar parte activa en las gestiones parlamentarias. Alfonso Leng fue de los que batalló con nosotros por el Instituto de Extensión Musical. Pocos años más tarde, en 1944, tuve yo el placer muy grande de abrazar a mi nuevo colega, el Decano de la Facultad de Odontología, y desde ese momento, no necesito decirlo, las Bellas Artes tuvieron un decano más. Bastaría con recorrer las sesiones del Consejo Universitario para recordar las innumerables oportunidades en que Alfonso Leng fue nuevamente nuestro hermano colaborador; preocupado de los destinos artísticos, tomando él mismo iniciativas en favor de la música. A Leng debemos en buena parte la aprobación del sistema de Premios por obra

en la composición y de los Festivales bienales de Música Chilena. Fue él el primer presidente del Jurado de Premios por obra. Asimismo, la creación de la Facultad de Música fue estudiada por una comisión, en la que Alfonso Leng tomó parte activa, y, así, podría enumerar una y otra cosa, en las mil vicisitudes de un desenvolvimiento que en pocas décadas transformó todo el panorama de la música chilena. No hace mucho, nuestras cosas musicales conocieron otra vez graves peligros: para conjurarlos, nuevamente el nombre de Alfonso Leng fue pronunciado como el primero. Su prestigio sólido, su calidad moral, eran baluarte inexpugnable.

* * *

Señoras y señores: cuanto he dicho hasta este momento ha sido dictado no sólo por un afecto muy grande a quien hoy deseamos honrar, sino que por un deseo de exponer la verdad y, como dije al comienzo, de explicar ante todos vosotros y ante el propio Alfonso Leng, el porqué de este homenaje y del aprecio que se le tiene. Alfonso Leng es un gran músico, un músico de calidad y de hondura, fue un precursor del avance musical del país y ha sido a lo largo de toda su vida el más leal amigo y compañero de su progreso. El Premio Nacional, con que según nuestras leyes se le honra en este momento, significa el reconocimiento a los méritos de un gran artista y la distinción hacia quien siendo tal, es, además, un gran hombre.

Discurso pronunciado por don Domingo Santa Cruz en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, al entregarle al compositor laureado el Premio Nacional de Arte en Música.

* 18 *

- Discurso de Luis Merino sobre Domingo Santa Cruz

*Discurso pronunciado en el Acto de Entrega de Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz**

por
Luis Merino

Al reiniciarse en 1982 la publicación de los *Anales de la Universidad de Chile*, se estableció entonces que el segundo de los tres volúmenes que se publicarían cada año, estaría destinado a rendir homenaje a un miembro académico de la Universidad de Chile, cuya obra hubiese adquirido relevancia por su importancia cultural y trascendencia nacional e internacional.

Por acuerdo unánime del Comité Editor de los *Anales de la Universidad de Chile*, que preside el Sr. Rector, profesor Marino Pizarro, se estableció que el N° 11 correspondiente a la Quinta Serie de los *Anales*, sería un homenaje al destacado compositor don Domingo Santa Cruz. Se constituyó entonces un Comité Editor de este volumen de homenaje, o *Festschrift* de acuerdo a la denominación académica alemana, integrado por el pintor y arquitecto don Ernesto Barreda Fabrez, Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el compositor Carlos Riesco, Secretario General del Instituto de Chile, además de quien les habla en calidad de Presidente del Comité.

La plasmación de este volumen planteó un desafío formidable, atendiendo el quehacer multifacético y complejo que don Domingo desarrollara en la Universidad de Chile durante más de cuarenta años. En nuestra Universidad obtuvo una sólida formación en Leyes y Ciencias Políticas que le sirven de base para obtener su título de Abogado. Posteriormente desarrolló en su seno una labor señera y plena de logros como Profesor de Composición y Musicología, Maestro inspirador, Músico Creador, Investigador y Teórico inquisitivo además de Organizador del más alto nivel académico y político. En el desarrollo de sus funciones hizo gala de dedicación y amor, una amplia visión humanística, una gran capacidad de liderazgo, y un tesón implacable para defender sus ideas y sus acciones, lo que le permitió contribuir en forma decisiva para ubicar de manera sólida y perdurable a la música, junto a otras manifestaciones de arte, en un sitio dentro de la Universidad.

Pero la complejidad de este quehacer no se reduce solamente a la multiplicidad de campos que Don Domingo abordara, sino que también a la manera en que estos campos fueron abordados. En efecto, el quehacer de don Domingo tuvo como base fundamental un enfoque de la música que se entronca con la tradición seminal de la cultura de Occidente. Esta tradición contiene dos grandes vertientes que se perfilan con nítidos rasgos desde los albores de la

**Anales de la Universidad de Chile*, Quinta Serie, N° 11 (agosto, 1986), acto realizado el jueves 14 de abril a las 18:30 horas, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 49-57

Edad Media. Una de estas vertientes recoge la herencia de la cultura griega en su ligazón de la música con el Número. Se puede evocar la definición de Casiodoro de la música como la “disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur”, o sea “la disciplina o la ciencia que versa sobre el número”. En esta calidad, la música se inserta en el *quadrivium* de las siete artes liberales junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía. Como disciplina o ciencia la música es uno de los vehículos más poderosos para que el hombre pueda llegar al saber en su más pura encarnación, que es la Filosofía. Como disciplina del saber, la música tiene un puesto muy importante en las universidades europeas desde la Edad Media y es enseñada por eminentes catedráticos. Recordemos como muestra al eminente Francisco Salinas, el organista ciego que ensalzara Fray Luis de León, y que tuviera tan importante desempeño como Profesor de Música de la Universidad de Salamanca.

La otra vertiente, en cambio, se aboca a la música como manifestación del arte. En esta calidad fue conceptuada desde el excelso San Agustín como “Música est scientia (vel ars vel peritia) bene (vel recte vel regulariter vel harmonice vel veraciter) modulandi (vel modulationis vel cantandi vel psallendi)”, o sea como una ciencia, un arte o una técnica, que permita la creación o ejecución de la Música de acuerdo a reglas, a la armonía, o a la verdad.

La primera vertiente se aboca a la “ratio”, vale decir lo que se puede demostrar con la inteligencia; la segunda, en cambio, se aboca al “sensus”, vale decir a la percepción sensible del fenómeno sonoro. Esta última constituye un aporte propio de la cultura europea, y tiene una gravitación decisiva en el rico cúmulo de reflexión que conforma otro de los importantes legados del Viejo Continente.

El aporte de don Domingo radica en la fecunda conjugación de estas dos grandes vertientes y en su adecuación a la idiosincrasia, historia y realidad cultural de nuestro país. Para ello encontró un terreno propicio en nuestra Universidad de Chile, la que a lo largo de sus casi ciento cuarenta y cinco años de vida ha tenido como norte las célebres palabras que el gran sabio Andrés Bello, su fundador, formulara en el discurso de inauguración¹:

“Todas las verdades se tocan: desde las que formulan el rumbo de los mundos en el piélago del espacio; desde las que determinan las ajencias maravillosas de que dependen el movimiento i la vida en el Universo de la materia; desde las que resumen la estructura del animal, de la planta, de la masa inorgánica que pisamos; desde las que revelan los fenómenos íntimos del alma en el teatro misterioso de la conciencia, hasta las que expresan las acciones i reacciones de las fuerzas políticas; hasta las que sientan las bases inmovibles de la moral; hasta las que determinan las condiciones precisas para el desenvolvimiento de los jérmenes industriales; hasta las que dirijen i fecundan las artes”.

¹Cf. Luis Merino, “Andrés Bello y la Música”, RMCH, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 14.

Más adelante en este mismo discurso, Bello insiste en este concepto integrador, sintetizándolo así:

“He dicho que todas las verdades se tocan, i aun no creo haber dicho bastante. Todas las facultades humanas forman un sistema, en que no puede haber regularidad i armonía, sin el concurso de cada una. No se puede paralizar fibra (permitaseme decirlo así), una sola fibra del alma, sin que todas las otras enfermen”.

Ahondando más en el tema, Bello plantea una ligazón entre la esencia educativa de la Universidad y el arte, considerando este último desde un punto de vista genérico:

“La Universidad recordará al mismo tiempo a la juventud aquel consejo de un gran maestro de nuestros días: ‘Es preciso’, decía Goëthe, ‘que el arte sea la regla de la imaginación i la transforme en poesía’”.

Agrega Bello que la esencia del arte no se encuentra en la sistematización fría y desapasionada que estetas y filósofos traducen en reglas estériles desvinculadas del arte mismo²:

“El arte! Al oír esta palabra, aunque tomada de los labios mismos de Goëthe, habrá algunos que me coloquen entre los partidarios de las reglas convencionales, que usurparon mucho tiempo ese nombre. Protesto solemnemente contra semejante acepción; i no creo que mis antecedentes la justifiquen. Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos i jéneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles i Horacio, i atribuyéndoles a veces lo que jamás pensaron”.

Puntualiza Bello que por el contrario el arte existe en la medida en que la vivencia integrada de lo bello, el equilibrio y la proporción encauzan la imaginación del genio hacia concreciones superiores³:

“Pero creo que hai un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del genio competentemente preparado; creo que hai un arte que guía a la imaginación en sus mas fogosos trasportes; creo que sin ese arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinjes, creaciones enigmáticas i monstruosas”.

De lo antedicho se desprende que el genio visionario de Bello contempló la posibilidad, sin enunciarla en forma taxativa, de integrar el arte a la Universidad junto a otras disciplinas del pensamiento. Fue en este marco de potencia,

²Cf. *Ibid.*, pp. 14-15.

³Cf. *Ibid.*, p. 15.

más no de acto, que don Domingo acometió una tarea que él mismo definió en los siguientes términos⁴:

“Me consagré con alma, vida y corazón a estructurar una Facultad mal considerada y peor tratada... cumplí algo desde muchos años anhelado, cuando me cupo dirigir la batalla en pro de la elevación del nivel del arte y de la música en especial. La Sociedad Bach había luchado por ello desde 1924; sostenía que las profesiones artísticas no podían ser como actividades exóticas, aparte de la educación general, y sin equivalencia con el resto de los estudios humanísticos. Me tocaba ahora la magnífica tarea de encajar las artes en la vida universitaria, quitarles cuanto los viejos prejuicios les habían creado de cortapisas, incorporar el profesorado correspondiente a sus cátedras, sin exclusiones ni distingos, en resumen, hacer de esta Facultad una más dentro del marco de la Educación Superior”.

Los frutos de esta tarea fueron realmente generosos. La gestión de don Domingo como Decano de la Facultad de Bellas Artes, entre 1932 y 1948, y como Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales entre 1948 y 1952, y entre 1962 y 1968, marcó toda una época no sólo dentro de la Universidad misma, sino que en toda la cultura artística e intelectual del país, gracias al desarrollo interno de la Facultad y a la proyección significativa de su quehacer hacia el resto del país, en consonancia plena con el carácter de la Universidad de Chile como Universidad Nacional. Como universitario de cepa, don Domingo demostró con excelencia la capacidad de trascender el campo de acción que le era propio y participar con absoluta propiedad en la resolución de asuntos trascendentes para la Universidad en general, en el marco de las categorías universitarias de universalidad y síntesis. Es así como en 1931 le cabe la importante misión de representar a la Facultad de Bellas Artes en la Comisión de Reforma Universitaria, la que debía estudiar, en representación del Consejo Universitario, una Ley de Autonomía Universitaria que sirviera de base para la elaboración del Estatuto Orgánico⁵. Después de la renuncia del Consejo Universitario durante la crisis de 1932, le cupo, en su calidad de Vicepresidente de esta Comisión, redactar el Decreto Ley N° 384, del 5 de agosto de ese año, que creó el Consejo Ejecutivo, que tuvo a su cargo el gobierno de la Universidad entre el 1 de agosto y el mes de septiembre de 1933⁶. Como integrante del Consejo Universitario durante el largo y fecundo rectorado de don Juvenal Hernández participó en el análisis y resolución de otras materias de gran importancia para la Universidad, y, en su calidad del Decano más antiguo del Consejo, le cupo subrogar al Rector en dos oportunidades: entre el 17 de marzo y el 11 de mayo de 1948, y entre el 18 de abril y el 8 de agosto de 1951⁷. Cabe recordar a este

⁴Cf. Denise Sargent Kralemann, “Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile”, *RMCH*, XLII/167 (enero-junio, 1987), p. 6.

⁵Cf. *Ibid.*, p. 5.

⁶Cf. *Ibid.*, p. 6.

⁷Cf. *Ibid.*, p. 11.

respecto que fue a él a quien el Consejo Universitario nomina en 1949 como Jefe de la Delegación Chilena ante el Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas que tuvo lugar en Guatemala entre el 15 y el 25 de septiembre, oportunidad en que le corresponde suscribir, en representación de la Universidad de Chile, la creación de la Unión de Universidades Latinoamericanas⁸.

De similar excelencia es su labor como académico en las funciones universitarias de Creación Artística, Investigación, Extensión y Docencia. Su obra creativa abre surcos de gran importancia en la música chilena, en los géneros de música sinfónica, de cámara y coral⁹. Tiene a su haber una bibliografía de no menos de 118 publicaciones que versan sobre una muy amplia gama de temas, y que abarcan desde problemas contingentes hasta profundos estudios musicológicos¹⁰. Como Profesor de Composición ejerce una profunda y estimulante influencia en la formación de destacados creadores chilenos. Como profesor de materias teórico-musicológicas logra aquello que sólo los académicos de excelencia infunden a sus discípulos, el interés por la reflexión rigurosa en lo metodológico y en lo conceptual. En este sentido resulta pertinente evocar los juicios tan significativos vertidos en su "Homenaje al aporte musicológico de Domingo Santa Cruz" por Gustavo Becerra, el destacado compositor chileno, Premio Nacional de Arte 1972, quien mantuvo un contacto fecundo con don Domingo en las cátedras de Historia de la Música, Análisis y Composición. Escribe Becerra¹¹:

"Durante cerca de cuarenta años, Domingo Santa Cruz ha regalado generosamente a alumnos y lectores con los frutos de su alto vuelo intelectual, fundamentado en una sólida cultura humanística y en un agudo sentido de la realidad. Cada una de las etapas de su formación ha rendido productos que se pueden capitalizar para bien de la música y de la musicología. Como erudito, jamás ha sido un archivero de hechos, siempre supo dar sentido social, moral y cultural a sus observaciones. Nunca pierde de vista al hombre, medida de todas las cosas".

La labor de don Domingo en la Universidad de Chile no se limita a los confines de nuestro país, sino que logra una proyección notable más allá de nuestras fronteras. El 6 de mayo de 1953 el Consejo Universitario lo designa, junto al recordado compositor René Amengual, como representante de la Universidad de Chile a reuniones internacionales de gran trascendencia que se realizan ese mismo año: el XXVII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contem-

⁸Cf. *Ibid.*, pp. 12-13.

⁹Cf. Luis Merino, "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena", *RMCH*, xxxiii/146-147 (abril-septiembre, 1979), pp. 15-61.

¹⁰Cf. Carmen Peña Fuenzalida, "Bibliografía de los Escritos de don Domingo Santa Cruz", *RMCH*, xli/167 (enero-junio, 1987), pp. 16-21.

¹¹Gustavo Becerra, "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo", *RMCH*, xii/59 (mayo-junio, 1958), p. 48.

poránea (SIMC) en Oslo, Noruega; la Asamblea del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO en París, Francia; el Concurso de Composición "Reina Isabel de Bélgica", del que Santa Cruz sería jurado; la Conferencia Mundial sobre Educación Musical en Bruselas, Bélgica, enfocada hacia el "Significado y lugar de la Educación Musical en la educación de la juventud y de los adultos" y la Conferencia Internacional sobre la Educación Musical Especializada con sede en Bad Aussee y Salzburgo, Austria. Santa Cruz proyecta el quehacer musical de Chile a un plano internacional, obtiene el reconocimiento europeo por su labor institucional y establece vínculos de fundamental importancia gracias a los numerosos cargos directivos que desempeña desde entonces: vicepresidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical (1953-1955), miembro del directorio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (desde 1954), miembro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, y presidente del Consejo entre 1956 y 1958, además de presidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical con sede en París, dependiente de la UNESCO, cargo para el que es nombrado en 1955 y en el que permanece hasta 1958.

En todas estas actividades don Domingo hace gala del dinamismo de su personalidad y de su asombrosa capacidad de renovarse y adaptarse integralmente al complejo proceso de cambio del mundo moderno.

Junto a la Universidad de Chile, don Domingo realizó un aporte de gran significación al Instituto de Chile prácticamente desde el periodo de la fundación de esta corporación destinada a promover, en un nivel superior, el cultivo, progreso y difusión de las letras, las ciencias y las bellas artes¹². Don Domingo fue elegido como el primer presidente de la Academia de Bellas Artes y desempeñó esta función durante veinte años, hasta octubre de 1984. Durante su gestión hace gala nuevamente de su amplia visión académica y de su excepcional capacidad de organización dentro del marco, espíritu y valores que caracterizan su aporte a la Universidad de Chile desde 1928.

Su gestión como Presidente del Instituto de Chile, que le corresponde desempeñar entre 1980 y 1982, está jalonada por logros igualmente importantes. Impulsa la publicación de los *Anales del Instituto de Chile* a partir de 1981, como un medio que permita el contacto académico efectivo de las disciplinas que integran las Academias, para intensificar de esta manera el papel unificador del Instituto en la cultura nacional. Le cabe además una participación decisiva en la elaboración de la Ley N° 18.169, del 12 de noviembre de 1982, la que establece una nueva estructura y organización del Instituto que se mantiene vigente hasta hoy día.

Para rendir un homenaje académico apropiado a un miembro de nuestra Universidad con una labor tan variada, valiosa y fecunda, el Comité Editor del homenaje acogió la proposición del profesor don Alamiro de Avila Martel, miembro del Comité Editor de los Anales, de incluir trabajos sobre las múltiples

¹²Cf. Luis Merino, "Don Domingo Santa Cruz, Segundo Decanato (1962-1968) y Labor en el Instituto de Chile (1964-1983)", RMCH, XLII/167 (enero-junio, 1987), pp. 24-25.

áreas del saber y del arte con las cuales don Domingo ha estado en contacto a lo largo de su vida, tanto en la Universidad de Chile como en el Instituto de Chile. Para este efecto el Comité Editor del homenaje cursó las invitaciones correspondientes a un conjunto de personalidades muy destacadas del mundo intelectual y artístico, tanto de nuestro país como del extranjero.

Como resultado se publica en el presente número de los *Anales* un total de 17 trabajos que versan sobre Música, Teatro, Artes Plásticas, Literatura, Educación, Filosofía e Historia. A ellos se agregan dos estudios sobre la vida y la obra de don Domingo, un listado bibliográfico de sus escritos y un catálogo de su obra musical.

La Música es enfocada en este volumen a partir de cuatro marcos de referencia, aquel de la Estética y Teoría, el de la Educación, el de la Etnomusicología y, finalmente, el de la Musicología Histórica.

Dentro del primer grupo se distinguen cuatro trabajos, el de Margarita Schultz, profesora de la Facultad de Artes, sobre "Naturaleza de la imagen musical: presencia y alusión", el de Juan Lémann, Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes y profesor de la Facultad de Artes, sobre el mismo tema, "La imagen en la música", un profundo ensayo de Gustavo Becerra Schmidt, profesor de la Universidad de Oldenburgo sobre "Lo así llamado bello en música", y un estudio de Jacques Chailley, destacado musicólogo francés, sobre la "Situación de la música contemporánea en la filología musical".

Dentro del segundo grupo figura un solo trabajo, de la investigadora y educadora argentina Ana Lucía Frega sobre "Música, educación e investigación".

Dentro del tercer grupo figura también un solo trabajo, de Manuel Danne-mann, profesor de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, con la transcripción y estudio de una comedia poético-musical de la cultura folklórica chilena, la de Moros y Cristianos de Quenac, Chiloé,

Dentro del cuarto grupo figuran cuatro trabajos, un estudio del educador austriaco-argentino Guillermo Graetzer sobre la obra postrera de Johann Sebastian Bach, El Arte de la Fuga, una visión del conocido compositor chileno Juan Orrego-Salas, fundador del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Bloomington, Indiana, sobre el aporte de las Américas a la música del mundo occidental, una descripción del profesor norteamericano Donald Thompson, catedrático de la Universidad de Puerto Rico, sobre el Archivo General de Puerto Rico que contiene "un caudal de música puertorriqueña", y una monografía del eminente musicólogo iberoamericanista Robert Stevenson, profesor de la Universidad de California, Los Angeles, sobre el compositor y director de orquesta ítalo-chileno Nino Marcelli, fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego, California.

La Plástica está representada en el testimonio que Ramón Vergara Grez, pintor y Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, entrega sobre la enseñanza de su maestro Pablo Burchard en la Escuela de Bellas Artes. El destacado historiador del arte René Huyghe, de l'Académie Française,

relaciona la plástica y la literatura en el paralelo que traza entre Paul Valéry y Leonardo da Vinci. El Teatro está presente en una Antología de diatribas contra el teatro, trabajo postrero de un gran maestro y actor, Agustín Siré, fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Figuran a continuación cuatro ensayos sobre aspectos monográficos o generales de la Educación, Filosofía e Historia. Carlos Martínez Sotomayor, ex Canciller de la República y presidente de la Academia Chilena de Ciencias Sociales, analiza la Educación, en el marco de la cultura y en una perspectiva de desarrollo. Fernando Campos Harriet, historiador y actual presidente del Instituto de Chile, evoca los últimos años del Padre de la Patria, Bernardo O'Higgins. El catedrático e historiador Ricardo Krebs, académico de número de la Academia Chilena de la Historia, considera desde una amplia perspectiva el significado del dominio español en Indias. Finalmente, Fernando Valenzuela Erazo, ex Decano de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, enfoca desde una perspectiva filosófica el problema del Valor y la Metafísica.

Se completa el presente volumen de los anales con una síntesis de la labor de don Domingo en la Universidad de Chile por la joven musicóloga Denise Sargent, profesora de la Facultad de Artes, una bibliografía de los escritos de don Domingo preparada por la musicóloga Carmen Peña, profesora del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, además de un enfoque diacrónico y globalizador del quehacer multifacético y complejo de don Domingo, junto a un catálogo de su obra musical, a cargo de quien les habla.

Señoras y señores. El filósofo Charles Sanders Peirce escribió en una oportunidad, "la existencia de una idea depende de su virtud para generar otra idea". Este pensamiento sería tal vez el mejor homenaje que se puede tributar a don Domingo, considerando atributos tales como la perdurabilidad, adaptabilidad, fecundidad y proyección de su legado. Por nuestra parte, entregamos este volumen como un testimonio de estos atributos en su labor gigantesca por el Arte y la Universidad, y como demostración que las Artes de la Música, la Plástica, el Teatro y la Danza ocupan un lugar en la Universidad de Chile, no sólo en virtud de un pasado glorioso, sino que por la capacidad de sus miembros de forjar un promisorio futuro.

Como culminación de este homenaje deseamos que resuene, aunque sea en forma breve, la música de Domingo Santa Cruz. Se escuchará "El Alcanfor" y el "Romance del Peñón" sobre textos del mismo compositor. Ambas pertenecen a las *Cinco canciones* para coro a cuatro voces mixtas op. 16, compuestas en 1940. Este ciclo está dedicado al cuarteto Valdés-Letelier, y fue agraciado en 1941, junto a otras obras de don Domingo, con el Primer Premio de Música de Cámara en el Concurso Iberoamericano celebrado con motivo del Cuarto Centenario de la ciudad de Santiago. Dos aspectos de esta obra merecen ser destacados. En primer lugar, la madurez creativa del compositor en un medio que le es particularmente dilecto, desde su fructífero trabajo frente al Coro de la Sociedad Bach. Al respecto, Santa Cruz dijo: "Es cierto que el escribir para coro ha sido una de mis preferencias desde que, a través de los coros también,

tomé contacto íntimo con la música”¹³. En segundo lugar, la trayectoria de don Domingo como compositor-poeta que lo lleva a ocupar un sitio de importancia en la música chilena, toda vez que una gran parte de su música vocal está escrita sobre textos propios. El “Alcanfor” y el “Romance del Peñón” serán interpretados por miembros del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, bajo la dirección del profesor Guido Minoletti.

Universidad de Chile. Facultad de Artes

¹³Cf. Luis Merino, “Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena”, p. 23.

- Obras analizadas de Enrique Soro.

Al señor ISIDORO VASQUEZ GRILLE

1

DOS TONADAS CHILENAS

ENRIQUE SORO

II. Quiéreme Chinita mia

Lentamente

mf molto espress.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *mf molto espress.* is placed between the staves.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with various rhythmic values and rests. The lower staff provides harmonic support with chords and bass notes. The notation includes slurs and ties across measures.

The third system of musical notation concludes the piece with two staves. The upper staff has a melodic line that ends with a final cadence. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings *p* and *pp* are present. A *dd* marking is at the bottom left of the system.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

(Copyright MCMXXIII, by G. RICORDI & Co)

419306

13257

2

Poco più mosso

p

mf

sentito

agitato

string. molto e cresc.

8

ritenuto

ff

ad

419306

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A slur with the number '8' above it spans the first two measures. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

8

p dim. molto

Second system of musical notation. A slur with the number '8' above it spans the first two measures. The music continues with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. The dynamic marking *p dim. molto* is present.

p

Third system of musical notation. The music continues with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. The dynamic marking *p* is present.

morendo pp ppp

dd

Fourth system of musical notation. The music continues with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. The dynamic markings *morendo*, *pp*, and *ppp* are present. The dynamic marking *dd* is also present at the beginning of the system.

Danza fantástica

(1916)

Enrique Soro (1884-1954)

Allegro con brío

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Piccolo, Flauta I-II, Oboe I-II, Clarinete I-II en Si, Fagot I-II, Corno en Fa I-II, Corno en Fa III-IV, Trompeta en Fa I-II, Trombón I-II, Trombón III-Tuba, Timbales, and Bombo y platillos. The second system includes the Arpa (Optional), Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Performance markings include *Gliss.* and *15* (trills). A large watermark 'DO NOT DUPLICATE FOR PUBLICATION WITHOUT PERMISSION' is overlaid on the score.

© 2007 FILARMONIKA LLC (ASCAP)
FLA 1002-100507

Musical score for orchestra and strings, measures 7-10. The score includes parts for Piccolo, Flutes I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Cor Anglais I & II, Cor Anglais III & IV, French Horn I & II, Trombone I & II, Tuba III, Tom-tom, Snare Drum and Cymbals, Arpa I, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various musical notations including dynamics (ff), articulation (accents), and performance instructions (Gliss.).

7 *ff*

Picc.

Fl. I-II *ff*

Ob. I-II

Cl. I-II

Fg. I-II

Cr. I-II

Cr. III-IV *ff*

Fa Tpt. I-II *ff*

Tbn. I-II *ff*

Tbn. III-Tuba *ff*

Tmb. *ff*

Bombo y plat.

Arpa I *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gliss.

ff

Musical score for orchestra and strings, measures 12-15. The score includes parts for Picc., Fl. I-II, Ob. I-II, Sib. Cl. I-II, Fg. I-II, Cr. I-II, Cr. III-IV, Fa. Tpt. I-II, Tbn. I-II, Tbn. III-Tuba, Tmb., Bombo y plat., Arpa I, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. A watermark "FOR REFERENCE ONLY NOT FOR PUBLIC PERFORMANCE OR REPRODUCTION WITHOUT PERMISSION" is overlaid diagonally across the score.

Measures 12-15 are marked with a box labeled 'A'. The Arpa I part starts with a dynamic marking of *mf*. The Vln. I, Vln. II, and Vla. parts start with a dynamic marking of *ppp*. The Vc. and Cb. parts have a dynamic marking of *p* and include a *pizz.* instruction.

18

B

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Sib. Cl. I-II

Fg. I-II

Cr. I-II

Cr. III-IV

Fa Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. III-Tuba

Tmb.

Bombo y plat.

Arpa I

18

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

arco

mf

arco

mf

FOR REFERENCE ONLY
NOT FOR PUBLIC PERFORMANCE USE
WITHOUT PERMISSION

- Obras analizadas de Alfonso Leng

Dedicado a la Sra. Marta Petit de Huneus y a la Srta. María Eugenia Cuevas Mackenna.

C I M A

Letra de GABRIELA MISTRAL
A. Leng.

Largo $\text{♩} = 46$

PIANO

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent triplets. Dynamics include *p*, *rit*, *cresc*, *f*, *ritard*, *molto f*, and *dimin. p*. The score is dedicated to the Sra. Marta Petit de Huneus and the Srta. María Eugenia Cuevas Mackenna. The title 'CIMA' is prominently displayed in large letters, and the lyrics are by Gabriela Mistral. The composer is Alfonso Leng.

CANTO

A Tempo

p

La - - - ra de la

tar - - - de

la que pa - - ne su san - - gre

en los mon - - ta - - ñas

le - ga-mi-co-ra-zon la ma — no *y ritard.*
 sien - to que mi cos -
 to do ma *ritard.* na *ritard. molto*
Lento *ritard. molto* *arpejo muy lento*
p

Musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment, including the instruction "a tempo e poco più mosso". The third system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment, including the instruction "cresc." and "rit.". The fourth system shows the piano accompaniment with the instruction "Lento" and "arpejo muy lento".

ALFONSO LENG

1

DOLORAS

DOLORA N° 1

Universidad de Chile
Facultad de Artes
BIBLIOTECA MUSICAL

A lo largo de la ruta, bajo el cielo ceniciento, busco un compañero de jornada. Y llega solícito un lánguido recuerdo que el paso del tiempo ha purificado y hecho cristalino.

Lo acojo con la más honda emoción y le doy vida con el calor de mi pecho.

Revive así, poco a poco, aquella lejana historia; más, como una serpiente que no olvida su veneno, repite paso a paso su distante y cruel hazaña y por fin una vez más silba y hiere y hiere!

Hiere en el mismo sitio antaño elegido. Muerde el reborde de la cruz dejada por una vieja cicatriz.

Hinca sus dientes y desgarrar y abre nuevamente esa boca de dolor, emudecida!

Ah! recuerdo, ampara-me! Único compañero de jornada, no hay otros brazos que los tuyos. Entre tus brazos, exangüe, desmayo...

Pedro Prado

Quasi allegretto

Piano

ten. mp
legato ed. espressivo

The first system of the piano score for 'Doloras' is written in G major and 8/8 time. It features a right-hand melody with a 'ten.' (tender) dynamic and a left-hand accompaniment with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The tempo is 'Quasi allegretto'. The first measure includes the instruction 'legato ed. espressivo'.

The second system continues the piano score with similar melodic and harmonic development in both hands.

The third system of the piano score includes a 'dim.' (diminuendo) dynamic marking in the left hand and a 'ten.' marking in the right hand.

The fourth system concludes the piano score with a final melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires. Unicos editores para todos los paises.
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.

E.A. 9665

2

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation, showing more complex chordal structures and melodic movement.

Fourth system of musical notation, featuring sustained chords and a steady melodic flow.

Fifth system of musical notation, including the dynamic marking *dim.* (diminuendo) in the left hand.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and a *rall.* (rallentando) instruction.

DOLORA N° 2

Universidad de Chile 3
Facultad de Artes
BIBLIOTECA MUSICA

Acércate a mí, acércate! Más y más próxima; dame tu mano y por mi mano pasa a mi corazón.
Atiende a mis palabras temblorosas que caen en el aire como pequeñas embarcaciones desbordantes de
ráfregos. Ellas van llenas de mis más puros sentimientos.
Acojelas! Sé, tú, el regazo de una blanda playa próxima.
Acércate. Acércate!
Pero ¡ay! de mí! si cuando tú pases a mi corazón y mire, después, en torno, me encuentre nuevamen-
te sólo.

Andante $\text{♩} = 60$

Piano

mf *ritard.* *p rit.* *a tempo* *mf* *ritard.* *p*

a tempo

mf *diminuendo*

mf

cresc.

cresc. *cresc.* *f*

ff *p* *dimin.* *p*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance directions: *accell.* (accelerando) and *cresc.* (crescendo).

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff* (fortissimo) and *p* (piano). Performance directions: *ritard. molto* (ritardando molto) and *a tempo*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano). Performance directions: *ritardando a tempo*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff* (fortissimo) and *p* (piano). Performance directions: *ritard.* (ritardando).

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano). Performance directions: *ritard. molto* (ritardando molto).

- Obras analizadas de Domingo Santa Cruz

Piececitos

A Jorge Urrutia Blondel

Poesía de Gabriela Mistral. Domingo Santa Cruz Wilson.

Con cierto movimiento (muy tiernamente)

Canto

pp

Piano

pp muy ligado

3

3

3

3

Pie- ce- ci- tas de ni- ña, a- zu- la- sos de fri- - - o,

3

3

3

¡co- mo- s un y na- s cu- bren! ¡Dios mí- - - - - a!

pp

3

3

3

Pie- ce- ci- tas ha- ri- - - - - das por los qui- ja- - - - - ras

The image shows a page of a musical score for the song 'Piececitos'. The title is prominently displayed at the top. Below it, the composer's name 'Domingo Santa Cruz Wilson' and the poet's name 'Gabriela Mistral' are listed. The score is for voice and piano. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features several triplet markings. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings like 'pp' and 'pp muy ligado'. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line. The page is aged and has some yellowing and foxing.

to - dos ul - tra - ja - dos de nie - vey lo - - - do El

sf *ten.*

En ritmo

hom - bre cie - ga ig - no - - ra, que por don - de pa - sais
cresc - - - y *acelerando poco a poco* *cresc* - - -

p *cresc*

Un poco retenido *En ritmo justo*

U - na flor de luz vi - - va de - jais

f *muy disminuido*

que a - ti don - de po - neis la plan - ti - ta san -

Mas lento *Moviendo un poco*

- gran - te *P* el nar - do na - ce mas fra - gan

The first system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "- gran - te" and continues with "el nar - do na - ce mas fra - gan". The tempo is marked "Mas lento" and "Moviendo un poco". The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings such as "P" and "PP (envuelto)".

disminuyendo y ral. *En ritmo anterior*

- te - - - - -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyric "- te" followed by a dotted line. The tempo is marked "disminuyendo y ral." and "En ritmo anterior". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings like "P".

The third system shows the piano accompaniment for the vocal line. It consists of two staves with various rhythmic patterns and dynamics.

En ritmo *dismin. y ral.*

Pie - ce - ci - tas de ni - - - - -

p

(sin apoyar demasiado)

The fourth system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "Pie - ce - ci - tas de ni -". The tempo is marked "En ritmo" and "dismin. y ral.". The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings such as "p" and "(sin apoyar demasiado)".

- no, *das jo-yi - tas su - frien - - - tes.....*

p

acelerando algo

Co - mo pa - san sin ve - - ras las gen - - - tes.....

mf

cresc.

volviedo al ritmo inicial y concluyendo muy lento

- - - tes.....

sf

pp

PPP

A Wanda que fue' mi compañera
1927

VIÑETAS

Cuatro piezas para piano solo.

1

GALANTE

DOMINGO SANTA CRUZ

Op. 8.
1927

M. J. = 76

UN POCO MOVIDO (con mucha elegancia y flexibilidad)

PIANO

PRELUDIOS DRAMATICOS

(para orquesta)

1

PRESENTIMIENTOS

DOMINGO SANTA CRUZ
(1943)

PLACIDAMENTE M. J. - 32

FLAUTA 1^a

ARPAS

VIOLAS

V. C. I (Os. arc.)

C. BAJOS

(ambos arpas)

(como una campana atajada)

con arcos

con arcos

con arcos

ppp (cambiando al arco libramento)

7 SOLO

p espresto

ritardando

©

memoriachilena.cl

- Matriz de Síntesis (Análisis de Discurso).

Matriz de Categorías - Análisis del discurso

Fuente	Meta-Categorías		Identidad		Canon			
	Códigos / Categorías	(Pre) Juicio Musical	Imaginario Musical	Status (Qoo) Musical	Institucionalidad Musical			
Discurso de Domingo Santa Cruz sobre Enrique Soro	Valor de determinada música por sobre otra.	"Soro pudo y aun debió ser distinto, no lo fue porque en él había el alma de un músico con otras aspiraciones" (Santa Cruz, 1948; 5).		"Nadie podrá negar que a partir de él, a partir de su obra, que era ya la creación de un auténtico compositor, empieza nuestro país a contar en el desenvolvimiento musical del mundo" (Santa Cruz, 1948; 4).			"Soro cultiva la música pura. No sólo la compone sino que da conciertos, ejecuta y hace ejecutar toda clase de obras" (Santa Cruz, 1948; 5).	
	Música italiana y/s música alemana ("universal").	"Soro, sin embargo, se vuelve hacia la música pura. No llega a Chile con varias óperas fáciles [...] sino que aborda las formas sinfónicas, la música de cámara, el lied" (Santa Cruz, 1948; 5).				"Todas las naciones americanas padecieron por igual del encandilamiento operístico [...] apreciaron más la forma que el fondo, más la ejecución que lo ejecutado, más al cantante que al compositor" (Santa Cruz, 1948; 5).	"Se coloca junto a la vanguardia del arte italiano y vuelve a Chile con una preparación seria y cimenta aquí lo que más tarde debíamos todos seguir: que el centro de gravedad de nuestra vida musical está en el concierto antes que el teatro" (Santa Cruz, 1948; 5).	
Discurso de Domingo Santa Cruz sobre Alfonso Leng	Determinante y adjetivo de valor.		"Cuanto que debe figurar entre las muestras del favor que, dicen, la Providencia ha solido tener para con este lejano y caprichoso país" (Santa Cruz, s/f; 9)					
	Consideración de características identitarias de la música.	"El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones; ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad" (Santa Cruz, s/f; 10).		"El arte estaba para él ligado a las emociones de la vida, sintió que el hombre no canta para entretenerse sino para expresar emociones en que la palabra queda corta. En Leng hubo una actitud hacia la música cercana a lo religioso y a lo filosófico" (Santa Cruz, s/f; 10).				
	Fondo institucional-cultural.							"La pequeña revista que "los Diez" editaron es hoy una reliquia preciosa en nuestra cultura. En "los Diez" había ese ambiente de grupo casí oculto que, entre broma y serio, formó verdaderos apóstoles. Entre los que también nos llamábamos hermanos, los "hermanos bach" (Santa Cruz, s/f; 12).
	Características y conceptos de importancia.					"Lo que es Leng es un intelectual, un pensador, un verdadero "hombre de pensamiento", para quien todo lo que suena a artesanía, a rutina, está vedado. Por eso para quien todo lo que suena a artesanía, a rutina, está vedado" (Santa Cruz, s/f; 13).		
	Especificidad musical.							"Esta idea de que los músicos han de servir para todo, atormentó ya a Beethoven, que solaba con escribir óperas y aun a Bach, que tampoco logró salir airoso en un estilo vocal profano" (Santa Cruz, s/f; 15).
	Tipo de música en función de un imaginario.		"La canción, el 'lied', la expresión tan puramente romántica, tan apropiada para un alma que siente la música al lado de la literatura" (Santa Cruz, s/f; 15).	"Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado o escritos por él mismo, están, por lo general en lengua francesa o alemana, más que todo alemana" (Santa Cruz, s/f; 15).		"Con 'Albino' la música chilena salía de la moda italiana y adquiría un tono universal, que nos distinguiría en adelante" (Santa Cruz, s/f; 15).		
Discurso de Luis Merino sobre Domingo Santa Cruz	Composición sobre una tradición		"...el quehacer de don Domingo tuvo como base fundamental un enfoque de la música que se entronca con la tradición seminal de la cultura de Occidente" (Merino, 1988: 49).					
	Normatividad y Adecuación						"...la música [...] fue conceptualizada [...] como una ciencia, un arte o una técnica, que permita la creación o ejecución de la Música de acuerdo a reglas, a la armonía, o a la verdad" (Merino, 1988: 50).	
	Desarrollo compositivo en base a emocionalidad			"...la trayectoria de don Domingo como compositor-poeta que lo lleva a ocupar un sitio de importancia en la música chilena, toda vez que una gran parte de su música vocal está escrita sobre textos propios" (Merino, 1988: 57).				