N° ISSN 0717-3474

Resonancias N° 28
MAYO 2011

Publicación semestral del Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Santiago - Chile. www.resonancias.cl

Director Instituto de Música
Alejandro Guarello F.

Director Resonancias
Alejandro Guarello F.

Comité Editorial:
Octavio Hasbún, Oscar Ohlsen, Carmen Peña, Víctor Rondón y Rodrigo Torres.

Colaboran en este número
Guadalupe Becker, José Manuel Izquierdo, Nicolás Masquiarán, Álvaro Menanteau, Arturo Navarro, Carmen Peña y Sergio Rojas.

Las opiniones aquí vertidas son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Edición general
Alejandro Guarello y Carmen Peña.

Editora de textos
Verónica Waissbluth

La publicación de este número cuenta con el aporte de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD.

Contacto: Oficina de Extensión IMUC, tel.: 354 5098 Fax: 354 5250

Valor por ejemplar: $5.000
Suscripciones

Suscripción anual (2 números) con envío certificado
• Nacional $ 12.000
• América Latina y EEUU $ 18.000 (US$ 36)
• Resto del Mundo $ 20.000 (US$ 40)

Otras publicaciones de la Facultad de Artes U.C.
Revista Cátedra de Artes, tel.:3545144
Revista Apuntes de Teatro, tel.: 354 5083
Revista Cuadernos de la Escuela de Arte, tel.: 354 5546

www.uc.cl/artes

Indice

REFLEXIONES

05 Sergio Rojas — Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno

ESTUDIOS

19 Nicolás Masquiarán — ¡Otra! ¡Otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso Concepción

33 José Manuel Izquierdo — Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transcripciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX

49 Guadalupe Becker — La Performance Femenina como evocación del Tabú

COMENTARIOS

65 Álvaro Menanteau — Ensamble Serenata
CD *Por las Calles*

66 Arturo Navarro — Gabriel Matthey Correa
Modelo de Gestión Cultural para Unidades Territoriales de Chile

68 Carmen Peña — Roberto Doniez Soro
Palabra de Soro

Presentación

Nuestro primer número de 2011 se abre con la sección Reflexiones, en esta ocasión a cargo de Sergio Rojas, filósofo de la Universidad de Chile. En su artículo "Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno", el autor pone sobre la mesa la teoría crítica desarrollada por el pensador alemán -iluminado por la "nueva música"-, analizando y evaluando su legado a la luz de una perspectiva actual.

La sección Estudios presenta tres trabajos de jóvenes investigadores que, desde distintas perspectivas, apuntan a una revisión de la investigación tanto historiográfica como sobre las prácticas musicales actuales en Chile. De una u otra forma, todos los autores abordan la problemática del poder, tema que atraviesa actualmente los estudios sobre artes y humanidades.

El primer texto, "¡Otra! ¡Otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso de Concepción", de Nicolás Masquiarán Díaz, musicólogo de la Universidad de Concepción, aporta a la historia de las provincias, frecuentemente desatendidas en los estudios musicales. Lo hace a través de una visión critica del proceso de formación e institucionalización de los Coros Polifónicos de la sureña ciudad de Concepción, refiriéndose las tensiones generadas con la oficialidad tanto local como central capitalina -esta última representada entonces por el Instituto de Extensión Musical-.

La segunda comunicación, "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX chileno", pertenece a José Manuel Izquierdo König, musicólogo encargado del Centro de Documentación de las Artes Escénicas (DAE) del Teatro Municipal de Santiago. Centrándose en la figura de Raúl Hügel y su obra, propone una revisión de la canónica construcción histórica en torno a los inicios del sinfonismo en el país. Este estudio, fue merecedor de la mención honrosa del VII Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés" 2010.

Cierra este apartado, el artículo "La Performance Femenina como evocación del Tabú", de Guadalupe Becker, Licenciada en Letras Hispánicas en la Pontificia Universidad Católica de Chile y tesista del Magíster en Musicología en la Universidad de Chile -entre otros estudios musicales-, quien contribuye a la escasa producción musicológica feminista en Chile. Junto con ofrecer un mapa histórico sobre las bandas de mujeres pertenecientes al movimiento de rock y pop, y sobre las cantautoras nacionales de alta difusión, la investigadora muestra diversas estrategias y caminos conducentes a la consolidación de una sonoridad y de un discurso femeninos, lo que ha permitido potenciar y empoderar a las mujeres músicas en un medio cultural y social de cuño tradicional.

En Comentarios, como es habitual, se revisan producciones nacionales. En esta oportunidad, Álvaro Menanteau, comenta *Por las calles* (2009) tercer disco compacto de la agrupación nacional Ensamble Serenata, conformado para este registro como sexteto; Arturo Navarro, revisa el libro *Modelo de Gestión Cultural para Unidades Territoriales de Chile* (2010) de Gabriel Matthey Correa, cuyo interés

trasciende incluso el ámbito propiamente musical; y Carmen Peña da cuenta de *Palabra de Soro,* reciente publicación propiciada por Roberto Doniez Soro, nieto del compositor e intérprete Enrique Soro.

Finalmente, invitamos a nuestros lectores a informarse de las actividades del Instituto de Música a través del sitio web www.uc.cl/artes, y a los artistas e investigadores a enviar sus colaboraciones a la dirección de la revista.

Alejandro Guarello

Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno[1].

Sergio Rojas
Filósofo
Universidad de Chile

"La música comparte con todas las artes
el carácter enigmático, es decir, algo que
se entiende y, sin embargo, no se entiende"

Th. Adorno:
Fragmento sobre la música
y el lenguaje.

"Aspiro a una liberación total,
de todas las formas, de todos
los símbolos, de la coherencia
y de la lógica"

A. Schönberg: carta a F. Busoni (1909)

RESUMEN. El filósofo y musicólogo Theodor Adorno desarrolla una filosofía de la música desde los principios de la teoría crítica, reconociendo un lugar fundamental a la figura de la autoconciencia. Conforme a esta última la música es comprendida desde una perspectiva histórica, según la cual el valor de la obra radica en su capacidad de trascender las formas establecidas y de cuestionar tanto la repetición como la estética del consumo. En la composición y recepción de la Nueva Música, representada ejemplarmente para Adorno por la obra de Arnold Schönberg, la autoconciencia ingresa en forma defitiva, privilegiándose la complejidad del sonido por sobre la "traducción" narrativa de las obras.

Palabras clave: Theodor Adorno; Nueva Música; crítica; Arnold Schönberg; autoconciencia.

El compositor e historiador de música contemporánea Tomás Marco ha dicho que, a la hora de elaborar un concepto de estética, existe una zona de la cual los filósofos huyen aterrorizados: la música. En efecto, la posibilidad de una filosofía de la música está permanentemente en cuestión. En lo que sigue se trata de volver sobre la idea de una función crítica del arte, considerando algunas de las tesis fundamentales de Adorno acerca de la música.

1. Una primera versión de este texto -con el título de "Música y autoconciencia en Adorno"- fue leída el 10 de octubre de 2003 en el Coloquio Internacional "Adorno cien años", organizado por la Universidad Arcis, Universidad Diego Portales e Instituto Goethe y realizado en éste último.

La filosofía de la música que Theodor W. Adorno desarrolla a lo largo de casi toda su producción, se relaciona internamente con el motivo de la emancipación crítica de la conciencia. Bajo dicha perspectiva, es de sobra conocida la radicalidad de sus planteamientos en el campo del arte, y en el mismo sentido, los textos que constituyen su filosofía de la música son también indispensables para comprender su filosofía crítica. Al respecto, *La filosofía de la nueva música* (1949), su obra más conocida y polémica, se ha propuesto como complementaria de la *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, en el prefacio a aquélla señala Adorno que "el libro está concebido como una digresión a la *Dialéctica de la Ilustración*".

En la filosofía de Adorno, la Nueva Música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada, llevando a cabo lo que podríamos denominar *desnaturalización de lo dado*, esto es, una crítica de la cultura en tanto reificación del orden dominante y producto de la industria cultural. Reconocemos aquí los grandes motivos de la filosofía crítica, orientada hacia la recuperación de la historia, del trabajo del sujeto, de la reflexión, de la *construcción* de la realidad y la cultura. La finalidad del pensamiento en sus operaciones críticas es contribuir a que emerja el *trabajo del sujeto*. Esteban Buch, autor de un exhaustivo estudio acerca de la recepción de la música de Schönberg en su tiempo, sugiere una analogía entre el trabajo de éste y el ingreso de la historicidad en el orden político:

> "frente a toda una tradición que había fundado la legitimidad del sistema tonal en un orden divino o natural irrefutable, Schönberg es el hombre que, por decirlo así, habría de secularizar la armonía al poner de relieve su carácter convencional, susceptible de ser sometido, como los regímenes políticos, a la crítica y la transformación" (Buch 2010: 227-228).

En el campo del arte, lo anterior equivale a una progresiva conciencia de la *materialidad del lenguaje*, haciéndose la conciencia desalienada parte esencial de la experiencia estética; la emergencia del trabajo, de la producción y, por ende, de la historia en el arte significa la emergencia del *artificio,* que pone así en cuestión la "natural" disposición del lenguaje como medio de comunicación o transmisión de significado. La experiencia consciente es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje: la materialidad de la obra (el cuerpo, la escritura, el pigmento, el sonido, el espacio, etc.) emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante; la idealidad del significado -que se "transmite" como contenido subjetivo- es alterada por el proceso mismo de construcción de los signos, proceso que ahora se impone a la conciencia del receptor. ¿En qué sentido la música como lenguaje tiene relación con el fenómeno de la alienación?

Adorno aborda la denominada Nueva Música desde sus expectativas críticas, observándose en sus consideraciones que se mantiene -de modo muy complejo- una tensión entre la historia y la realidad particular de las obras: "El arte es histórico -escribe Adorno- sólo por las obras individuales, autónomas, y no por la relación que éstas guardan entre sí ni por la influencia que se supone ejercen las unas sobre las otras" (Adorno 1983: 263). Sin embargo, Carl Dahlhaus advierte que, en su filosofía de la historia de la música, Adorno opera con categorías más bien abstractas tales como "acorde", "disonancia" o "contrapunto", y no especialmente con análisis de obras.

> "Es el problema -escribe Dahlhaus- de ponerse de acuerdo acerca de la medida de abstracción admisible. Una medida que, por una parte, permita una historiografía que no se asfixie en el detalle, pero que, por otra, no se aleje tanto de las obras individuales

> como para que se pierda la noción del paso de la reflexión histórica a través de lo especial e irrepetible y de la permanencia en la individualidad, y que del intento de escribir una historia de la composición no quede otra cosa que una historia de la técnica musical" (Dahlhaus 2003: 41).

Esta especie de dificultad "insalvable" surge de la necesidad de pensar la obra (su singularidad *aconteciente* en la historia del género) en su autonomía respecto a las generalidades transversales que no sólo la harían "legible" en comunicación con otras obras, sino que se dispondrían al consumo a partir, precisamente, de aquella comunicabilidad. En efecto, ello implicaría considerar que la obra significa al modo en que lo hace el lenguaje: poniendo un signo en lugar de la cosa, y refiriendo el mundo en cadenas significantes. De aquí la necesidad crítica de Adorno de negar que la música participe de la condición del lenguaje. Sin embargo, señala también que la música no puede reducirse a la sola esfera de los principios formales y técnicos de composición:

> "La técnica debe servir para fines que están más allá de su coherencia propia. Aquí donde estos fines faltan, la técnica se convierte en fin en sí misma y sustituye la unidad sustancial de la obra de arte por la mera unidad del 'propio acaecer'. A este desplazamiento del centro de gravedad se atribuye el hecho de que el carácter fetichista de la música de masas se haya extendido también a la producción avanzada y 'crítica' " (Adorno 1966: 60).

Como *telos,* el proyecto de una racionalización total de la obra musical implica la idea de la unidad interna de la obra, conquistada en último término, al superar la distinción entre lo esencial y lo subordinado. Este problema resulta del intento por comprender la historia de la música como *progreso* (¿se conduce este "progreso", arriesgadamente, hacia la inmanencia de la partitura?); la cuestión consiste, pues, en considerar que la historia de la música es algo decisivo en el proceso mismo de elaboración de la obra. Es posible conjeturar que el arte no se puede proponer abordar el problema si no es en el horizonte del imposible agotamiento y realización total de su historia[2].

La alienación es la condición bajo la cual la conciencia se encuentra inmersa en un mundo real, cuyo orden resulta ante todo *reconocible* para esa conciencia. Este es un punto decisivo: la naturalidad del mundo real se juega en su pre-datitud, y ésta se ofrece como tal en el fenómeno de la *inmediatez.* El sentido privilegiado del arte en su relación con la emancipación consiste precisamente en el cuestionamiento de la inmediatez por obra de la emergencia del lenguaje como artificio. Porque ocurre que la función comunicativa del lenguaje se cumple con su "naturalidad", según la cual el cuerpo mismo del lenguaje ha desaparecido bajo su anónima condición de soporte indiferente de significados posibles en una conciencia para la que, paradójicamente, la comprensión es la condición fundamental de la alienación -en cuanto a que se trata de una *comprensión espontánea,* no procesada por el sujeto-. "Cuando el público cree comprender no hace sino percibir el molde muerto de lo que custodia como patrimonio indiscutible y que desde el momento en que se ha convertido en patrimonio es algo ya perdido, neutralizado, privado de su propia sustancia artística, algo que se ha convertido en indiferente

2. "Únicamente en virtud de sus rasgos históricos la música logra su relación con lo inalcanzable. Sin mediaciones históricas, entendida como mero principio o fenómeno originario, sería completamente miserable, abstracta y, verdaderamente comprendida, carecería de esencia" (Adorno 2000 a: 71). Federico Monjeau reflexiona críticamente esta tesis: "El problema es cómo se legitima lo nuevo una vez que se ha dejado de creer en un sentido de la historia" (Monjeau 2004: 47).

materia de exposición" (Adorno 1966: 15). La suspensión definitiva de esta inmediatez consiste en que la emergencia del "cuerpo" racional del lenguaje opera como el agotamiento de aquél.

En este punto, Adorno es explícito: "La música -afirma- no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad" (Adorno 2000b: 25). Es decir, la apariencia lingüística de la música estimula las fantasías interiores del individuo. Es cierto que "la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. (...) Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Ésta no constituye ningún sistema de signos" (Adorno 2000 b: 25). Por cierto, Adorno no está simplemente corrigiendo un "malentendido", sino exhibiendo y poniendo en cuestión tanto los supuestos como los rendimientos ideológicos de considerar a la música -y al arte en general- como lenguaje, esto es, como *comunicación* de significados o ideas y, por lo tanto, como afirmación de ciertos contenidos. El desarrollo de este problema llegará a la madurez en su *Teoría estética* [1970]. En efecto, si el arte es simplemente afirmativo, repite con ello la nota constitutiva de la realidad: *la afirmación misma* como modalidad de la existencia de la sólida anterioridad de las cosas. Si el arte ha de dar lugar a una diferencia con respecto a la prepotencia de lo real, ello no podría tener lugar por una débil representación que participa de la misma retórica de la prepotencia. Es éste el punto: el arte que simplemente se distancia de lo real para proponer otros "mundos" posibles (desde la infinitud de temas y recursos que aparentemente se le disponen al arte en el vértigo de la actualidad) se inscribe inofensivamente, como ensoñación, en esa misma realidad.

Según Adorno, la Nueva Música habría surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que aquí nos interesa es el hecho de que superar aquella tendencia implica modificar las formas de la composición; es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en aquélla, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: "Al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía (...), la música de nuestro siglo tiende al amelodismo" (Marco 1978: 16). La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. En el trabajo de des-ilusión que, en general, cruza a las artes en el siglo XX, podemos reconocer una íntima correspondencia entre la inmanente reflexión de sus recursos y una referencia crítica a las condiciones sociales concretas de las que el arte es en cada caso contemporáneo[3].

Aunque el derrumbamiento del viejo sistema ocurre alrededor del 1900, es claro que, como señala el compositor Aaron Copland, "toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio" (Copland 2000: 79). El punto es que durante los siglos XVII, XVIII y hasta el siglo XIX, el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la *tónica*, por lo cual la modulación a otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba *a priori* el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites -de aquí que su aporte innovador se denomine con el inexacto

3. "Justamente porque los compositores se entregan imperturbables a la marcha de la historia de los problemas de composición, sin ceder a las influencias y exigencias externas, y procuran confiar en la 'tendencia del material', expresan una verdad acerca de la sociedad en la cual viven, y lo hacen con mayor precisión y acierto que lo que podrían lograr a través de una exposición directa e ingenua" (Dahlhaus 2003:139).

título de música "atonal"-. Con todo, el adjetivo de "atonal" enfatiza un aspecto fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. En términos generales, la música "atonal" pone pues en cuestión la expectativa de encontrar en ella un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que se trata más bien de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. *Como motivos* entonces, el oído percibe grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma.

De aquí se sigue el interés de Adorno por la denominada Nueva Música, caracterizada especialmente por lo que se conoce como *emancipación de la disonancia* que, erróneamente, se relacionó con una suerte de desesperada necesidad de expresión (como si se tratara de expresar "lo inexpresable"). Según Adorno, buscar lo que carece de expresión caracteriza un período de la historia de la música que se extiende más atrás de la transición a la dodecafonía. En esta búsqueda, los valores lingüísticos retroceden detrás de los constructivos. Al respecto, uno de los elementos que Adorno quiere destacar es el hecho de que la Nueva Música surge precisamente desde la misma *historia* de la música; las rupturas que esta música trae consigo están, por lo tanto, comprendidas en la misma historicidad de la música -en su proceso de auto-comprensión. Dicho de otra manera, la emancipación de la disonancia hace manifiesta la autonomía de la música con respecto a las consideraciones de ésta como lenguaje, aunque tal autonomía arranca precisamente del modo en que la música desarrolla las exigencias a las que debe corresponder si se asume como lenguaje. En un texto de 1953, titulado "Sobre la relación actual entre la filosofía y la música", escribe:

> "Como lenguaje, *la música tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo*, que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos. (...) Pero dado que la música no conoce el nombre -lo absoluto como sonido- inmediatamente, sino que, si es que se puede expresar así, se esfuerza por una construcción que lo conjure mediante un todo, un proceso, así está ella misma entrelazada en el proceso, en el cual rigen categorías como racionalidad, sentido, significado, lenguaje" (Adorno 2000 c: 70).

La manera en que la música se autoconcibe como lenguaje la proyecta hacia algo que está *más allá del lenguaje* (la unidad absoluta de cosa y signo). En tal sentido, su tarea inmediata consistirá en producir ese lenguaje que no existe, y es así entonces como, al trabajar en la disolución del lenguaje existente, disponible, trabaja en su superación racional. Como desenlace de este proceso, la música contemporánea se encuentra, al decir de Adorno, frente a una aporía: después de que descompusiera el elemento idiomático en la búsqueda experimental de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. Según Adorno en "Dificultades para componer música" [1964], ello da lugar a una situación difícil de resolver en la música actual, pues ésta "tiene que crearse primero su propio lenguaje, siendo así que el lenguaje -en la medida en que, por su propio concepto, es algo que está también más allá de la composición y fuera de ella, algo que le sirve de soporte- no se deja crear" (Adorno 1985: 121).

De esta forma, el material artístico -el material sonoro- adquirió autonomía en su existencia frente al trabajo del compositor. Para dar cuenta de este trabajo, Adorno elabora el concepto de *compositor dialéctico* en un texto del mismo nombre fechado en 1934 y dedicado al estudio de Schönberg: "El compositor no alardea ya de ser el creador de su material; pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material" (Adorno 1985:51). Como se ha señalado más arriba, este proceso, cuyo signo es la emergencia de la materialidad musical, se prepara y desarrolla en la historia misma de la

música, hasta arribar al momento en que la oposición -o mejor dicho, la contradicción entre el sujeto y el objeto- opera y se inscribe en el trabajo mismo del compositor. Sin embargo, lo característico de la Nueva Música consiste en el hecho de que tal emergencia de la materialidad hace surgir definitivamente la figura de la *autoconciencia* en la historia. Esta autoconciencia no se reduce a la condición de un evento psicológico, sino que corresponde ante todo al estadio del desarrollo de las fuerzas productivas en la música, en que se incorpora definitivamente la tecnología.

> "La relación dialéctica entre el artista y el material -escribe en "El compositor dialéctico"- está vigente en verdad desde el momento en que el material artístico adquirió, frente a los hombres, la independencia propia de las cosas. (...) lo absolutamente nuevo es que en Schönberg esa dialéctica ha alcanzado lo que Hegel llamaría su 'conciencia de sí', o mejor, ha alcanzado su escenario preciso y mensurable: la tecnología musical" (Adorno 1985: 54).

Es decir, el momento en que la materia musical adquiere la "independencia de las cosas" -como desenlace de la búsqueda de una expresión absoluta-, coincide necesariamente con el momento en que, *por obra de la tecnología,* también el pensamiento mismo del compositor en cierto modo se "independiza" respecto a la interioridad del creador (con la cual no se puede tener sino una relación de "vaguedad"). Es clara la impronta hegeliana en la reflexión de Adorno:

> "La rigurosidad completa de la técnica -escribe en "El compositor dialéctico"-, se desvela de hecho, en última instancia, como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música: de una música que en otro tiempo empezó míticamente, que luego se suavizó hasta convertirse en reconciliación, que se enfrentó a él como forma, y que por fin le pertenece merced a un modo de comportarse que toma posesión de la música en la medida en que él mismo, ese modo de comportarse, pertenece enteramente a la música" (Adorno 1985: 54).

Esto es lo que hace de Schönberg un acontecimiento en la historia de la música en lo relativo al proceso de autoconciencia, pues a partir de él, dicha historia estará subordinada a la conciencia humana. Pero debe entenderse aquí -y esto es lo fundamental en la argumentación de Adorno al respecto- que tal subordinación de la historia de la música a la *conciencia de sí* sólo es posible en la medida en que ésta -la conciencia- se devela también como histórica, lo que no debe confundirse con la idea de una natural soberanía que se ejerce desde la interioridad del compositor. La tesis de Adorno en relación a su concepto del "compositor dialéctico" se puede resumir así: en su trabajo, el compositor *se sabe* dependiente de la tecnología (recursos en los que se debe incluir tanto las máquinas como los modelos matemáticos disponibles). Ahora bien, la tecnología es una realidad que se modifica constantemente, modificándose como consecuencia también la conciencia que está sujeta a ella. Pero ocurre que la modificación de la tecnología es en buena medida obra de la misma conciencia. Así, la historia de la música queda internamente involucrada en los procesos de la autoconciencia.

La autoconciencia en la música es un trabajo sostenido contra el desfase entre el sujeto y el objeto, desfase que parece irreductible cuando la música ha ingresado en la era de la técnica. En 1964, Adorno señala: "La evolución objetiva del material musical y de los procedimientos musicales -se podría decir: el nivel alcanzado por las *fuerzas productivas técnicas* de la música- va, incuestionablemente, muy por delante de la evolución de las *fuerzas productivas subjetivas*, es decir, del modo de reaccionar

propio del compositor" (Adorno 1985: 116). Tal desfase, insalvable y sometido a un cambio permanente, es precisamente la condición de la sostenida autoconciencia en la música, que consiste, primero, en la conciencia de la *disposición objetiva* del material musical con el que se ha de componer, y, segundo, en la conciencia de los *procesos constructivos* que, según Adorno, constituyen lo esencial de la obra de arte en la Nueva Música.

Lo anterior nos propone una cierta condición aporética -para nombrarla de alguna manera- de la música contemporánea. En efecto, "la música -afirma Adorno- se encuentra hoy ante una alternativa: por un lado, el fetichismo del material y del procedimiento, por otro, el azar dejado en libertad" (Adorno 1985: 132). Ambos extremos, el de la determinación absoluta y el del azar absoluto, coinciden en el hecho de restar a la conciencia todo papel en la composición. Cuando el compositor queda sometido a leyes que le son ajenas, la música que resulta de ese sometimiento heterónomo es algo sordo y vacío, pues tanto el mero azar como, por ejemplo, la aplicación mecánica de procedimientos matemáticos, resultan en el fondo igualmente arbitrarios. De allí que Adorno afirme que "lo que los serialistas hacen no es urdir arbitrariamente matematizaciones de la música, sino llevar a su culminación la tendencia general de la historia musical moderna" (Adorno 1985: 127), esto es, la progresiva *racionalización* de la música. En ambos casos extremos, el compositor resulta exonerado, lo cual, en la perspectiva de Adorno, es un riesgo al que se enfrenta la música contemporánea. En su ensayo acerca de las dificultades para componer música, sostiene de hecho que

> "la historia de la música de los últimos cuarenta años es la historia de las tentativas de lograr una exoneración musical. (...) El aflojamiento del esfuerzo, la exoneración, significa siempre una preponderancia de lo muerto, de lo que *no ha pasado a través del sujeto*, una preponderancia de lo que es mera cosa externa y, a fin de cuentas, ajeno al arte" (Adorno 1985:124).

Con esto queda planteado el problema de la *comprensión* de la Nueva Música. Adorno ve también en la técnica dodecafónica el agotamiento de la escritura de Schönberg[4].

El problema de la composición consiste en que, por una parte, el sujeto recurre a la técnica para emancipar su propia subjetividad individual respecto a los clichés del *pathos*; y en que, por otra parte, la lógica interna al procedimiento despliega en cada caso la inhibición de la subjetividad, deviniendo la composición, por ejemplo, en serialismo predeterminado o en mero formalismo matemático. Este problema es, en cierto sentido, transversal al desarrollo de las artes en la actualidad. En efecto, una característica en el desarrollo histórico de las artes es la progresiva emergencia de la dimensión de los recursos en la obra, proceso orientado por el principio de cuestionamiento y alteración de la esfera de la autonomía estética del arte y su consecuente idealización subjetiva. Sin embargo, el neutro protagonismo de los mecanismos, de los procedimientos y de las técnicas, tiene como desenlace el empobrecimiento cínico de la *vocación de realidad* (no de "realismo") que caracterizó a la crítica de la representación en la producción y reflexión artística del siglo XX. Es en este contexto que surge la figura de una subjetividad dialéctica como trascendencia crítica de la simple oposición entre los extremos: representación o mecanicidad.

4. "Apenas la música se fija rígidamente, unívocamente, lo que expresa, esto es, su contenido subjetivo, éste se hace rígido y se transforma precisamente en ese elemento objetivo de cuya existencia reniega el puro carácter expresivo de la música" (Adorno 1985: 46).

Por cierto, la música aleatoria, del tipo desarrollado por John Cage, no es una solución para Adorno; ello pues el "silenciamiento" de la subjetividad con el propósito de hacer lugar al acaecer de lo contingente sería una anulación de la subjetividad tan radical como la que lleva a cabo la predeterminación serial. Se trata más bien, como lo expresa Monjeau, de "volver a componer con el oído" (Monjeau 2004: 95). Esto no significa simplemente que el énfasis se desplace desde el oído del receptor hacia el del compositor, sino que, por el contrario, éste produzca en la partitura una audición de recepción que desborde la sola audición de "sonidos" a favor de la audición del *orden de los sonidos*. Adrián Leverkühn, el personaje de la novela de Thomas Mann, lo expresa con precisión: "Si por 'oír' entiendes la exacta aprehensión de todos y cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada" (Mann 1958: 287). Los sonidos devienen, pues, la materialidad de un orden que no puede ser reducida a la materia de la audición, sino que consiste en su comprensión. En sentido estricto, no se trata del orden rigurosamente formal del proceso, sino del orden como asunto *de la audición*[5]. En nuestro medio, probablemente ha sido el compositor Pablo Aranda quien ha enfatizado la importancia de la audición del sonido, en contraste radical con la apropiación narrativa por parte del auditor (en la que busca "arrullarse y arroparse" con relatos, representaciones y asociaciones). "Un auditor -escribe Aranda- progresivamente adiestrado podrá seguir la complejidad polifónica de una fuga (...) pues esta complejidad se da por la suma de elementos 'reconocibles', es un 'reconocible complejo' que nos queda como total" (Aranda 2005: 131). Es decir, se trataría en cierto sentido de *escuchar la partitura*.

El modo más propio de la conciencia alienada en el campo del arte es nombrado por Adorno como "distracción". De aquí se sigue su conocida y tajante crítica de aquellas obras de arte que, según Adorno, no sólo no proponen al destinatario el trabajo de la autoconciencia, sino que incluso refuerzan el estado de distracción en que el individuo contemporáneo habitualmente se encuentra. "La propensión a distraerse va formando poco a poco un *a priori* que imposibilita todo diálogo, antes incluso de que se llegue al conflicto concreto entre la audición y el fenómeno vivo de la nueva música como tal" (Adorno, 1985: 134). Ahora bien, una condición para que la distracción opere como "experiencia estética" es la semejanza que la obra pueda exhibir con el *lenguaje comunicativo*. De esta manera el individuo puede encontrar alguna significación en la obra, experimentando un tipo peculiar de "comprensión" en la cual radica, precisamente, la distracción[6]. Es la tonalidad la que sirve como soporte material, objetivo, a la posibilidad de "encontrar" sentido en los sonidos concatenados. Pero como ya se ha indicado, "sentido" en este caso significa para Adorno *exoneración del yo*, pues dicha comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al "dejarse llevar".

En 1943,Thomas Mann comenzó el proyecto de *Doktor Faustus*, monumental novela en la que se narra la vida del compositor Adrián Leverkühn -personaje inspirado en la figura y poética musical de Arnold Schönberg- y en la que, paralelamente, se relata el advenimiento del Nacional Socialismo como

5. "Toda su obra -escribe Adorno a propósito de Schönberg-, de parte a parte y de extremo a extremo, puede entenderse como proceso dialéctico entre momento expresivo y construcción" (Adorno 1966: 81).

6. En esta condición ingresa cualquier música con la que el "sujeto" establece una distraída familiaridad: "En verdad, una audición adecuada de las mismas obras de Beethoven cuyos temas va silbando el hombre que viaja en el subterráneo [Metro] exige un esfuerzo aún mayor que la música más avanzada: exige despojarlas del barniz de falsa exhibición y de fórmula reaccionaria creada con el tiempo" (Adorno 1966:16). En *Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida* [1874] (conocida también como *Segunda Intempestiva*), para ilustrar una cierta cotidianeidad nihilista, Nietzsche utiliza una imagen muy cercana al pasaje de Adorno recién citado: "Es como si la Sinfonía 'Heroica' hubiese sido arreglada para dos flautas y destinada al uso de fumadores de opio en pleno sueño".

desenlace irracionalista de la cultura Occidental. Se inició poco después una profunda amistad con Adorno, y en su intercambio epistolar ha quedado consignada la colaboración de éste para la escritura de la novela; en julio de ese mismo año, cuando Thomas Mann trabajaba en el cuarto capítulo de la novela, Adorno le hizo llegar una copia manuscrita de *Filosofía de la nueva música*, la que Mann leyó de inmediato. Dicha colaboración fue muy importante, especialmente en relación a la teoría de la música que cruza toda la obra. En diciembre de 1945 éste hizo llegar a Adorno el manuscrito de la versión final de la novela. En una carta del 30 de diciembre de ese mismo año, el novelista expresa a éste su "deuda": "Usted me dio a mí, de quien la formación musical apenas va más allá del romanticismo tardío, noción de la música más moderna, que yo necesitaba para este libro que, entre otras cosas, además de muchos elementos, tenía como objeto la *situación del arte*" (Adorno-Mann 2006: 23).

En cierto sentido, podría decirse que *Doktor Faustus* es una novela sobre el devenir de la subjetividad occidental hacia una forma de radical autoconciencia de impronta romántica, que llega a abismarse en la propia *negatividad* que la constituye. Se concibe así una paradójica relación interna entre la subjetividad y el nihilismo contenido en su poder creador: "¿Qué zona de lo humano, así fuere la más elevada, la más dignamente generosa, puede ser totalmente insensible a la influencia de las fuerzas infernales, más aún, puede renunciar a su fecundante contacto?" (Mann 1958: 16). Las "fuerzas infernales" corresponden al poder disolvente de la autoconciencia creadora, que procede destruyendo las instituciones para hacer emerger aquello que ha debido ser *contenido*, reprimido y olvidado para edificar la civilización; la autoconciencia es portadora de la historicidad de lo humano, pero ante todo, de la negatividad que trae la historia con su acaecer, poniendo en cuestión las verdades que han constituido hasta entonces el horizonte cultural de un pueblo. El profesor Kretzschmar -personaje que en la novela constituye por momentos una especie de *alter ego* de Adorno- se refiere a este tema en conversaciones y conferencias: "El concepto de cultura es una manifestación histórica transitoria; (...) esta noción es susceptible de disolverse en otras, y (...) no es seguro, por lo tanto, que el futuro le pertenezca necesariamente" (Mann 1958: 90). La hipótesis pone en cuestión la idea de que el futuro pueda ser un proyecto del presente, es decir, que pueda ser la obra de un sujeto. Por el contrario, el paso hacia lo porvenir está dado más bien por la destrucción del presente; por la exposición de las instituciones dominantes en su momento de no-verdad, para lo cual debe la conciencia retrotraerse desde la gravedad del mundo hacia sí misma, ejerciendo en ello una irónica lucidez. Es precisamente Adrián Leverkühn quien exhibe esta diabólica ironía, tornándose distante e indiferente respecto a aquellas situaciones y saberes que demandan a los demás máxima seriedad.

> "Las cosas más solemnes -señala Adrián- me han dado siempre ganas de reír. Es como una maldición que sobre mí pesa y para huir de ese sentido exagerado de lo cómico me refugié en la teología, con la esperanza de encontrar así un elemento apaciguador. Lo que en realidad encontré fueron nuevos y no pocos elementos de comicidad (Mann 1958: 202-203).

Es precisamente esa vocación de negatividad, que se expresa equívocamente en su personalidad como desinterés y retraimiento, la que conduce a Adrián hacia el arte, y especialmente hacia la música. Ocurre para el futuro compositor en la novela como si la música fuese la vía hacia una fuente de energía que, en sentido estricto, no está "más allá" del mundo -acaso en otro mundo-, sino que es

constitutivamente anterior al mundo, una portentosa génesis que, al modo de un complejo de posibilidades inéditas e insospechadas, es anterior al orden el mundo.

> "Cada día me siento más inclinado a admitir que hay en la música algo de extraño. Una afirmación de máxima energía. No diré abstracta sino más bien sin objeto, energía pura, en la claridad del éter. ¿Hay algo semejante en el mundo? (...) Me maravilla que una cosa así no esté prohibida. O quizá lo esté. En todo caso es peligrosa, quiero decir con ello que puede ser considerada como un peligro" (Mann 1958: 122).

El orden del mundo que ha devenido cultura se ha cerrado sobre sí; se ha naturalizado y reificado. La historia se ha detenido allí donde los hombres en el presente creen poder proyectar el futuro desde sus necesidades y certezas ya asumidas como verdaderas. Desde el mismo presente sin embargo, el mundo en el que se vive se comprende a sí mismo como "cultura", y dicha conciencia de la propia condición histórica inaugura el acceso a la *mala fe* con la que se sostienen las verdades del presente. "Quisiera saber -se pregunta el profesor Kretzschmar- si las épocas que han poseído verdaderamente una cultura han conocido y empleado la palabra ["cultura"]. La ingenuidad, la inconciencia, la naturalidad, me parecen el criterio básico del contenido que atribuimos a este nombre" (Mann 1958: 91). La negatividad que el arte trae al mundo está ya contenida en el presente; en la figura de esa autoconciencia (como autorreferencia) que se olvida de sí misma. Una lucidez epocal que se da a presentir en la sospecha de que el dolor, después de todo, no tiene sentido. El arte, en este caso la música, no viene simplemente a sancionar aquella "falta de sentido", sino más bien a destruir y a trascender las formas anquilosadas del sentido, las verdades cuyo valor termina por identificarse con las instituciones y los códigos a los que debían servir de fundamento. Como una obligación que proviene de su propia vocación de verdad, para el creador se impone entonces hacer emerger la obra en el mismo proceso que viene a sancionar el agotamiento de las formas dominantes.

Las enormes dificultades para comprender la Nueva Música por parte de un público auditor masivo, se deben en primer lugar a la resistencia de la tonalidad en cuanto "lenguaje musical". En efecto, la Nueva Música no posee normas similares a las del lenguaje, de manera que no sólo se resiste a la comprensión *inmediata* por parte de un público que, en su distracción, se muestra deseoso por asociar ideas "libremente" ante las obras de arte, sino que, reflexivamente -y en la medida que se desmarca de los códigos auditivos pre-existentes- pone incluso en cuestión su propia condición de "obra musical". En este punto, Adorno es explícito: *la música moderna se vuelve contra los oyentes*, en cuanto a que desvaloriza la idea usual de que la experiencia estética musical posee las características de la inmediatez y la naturalidad[7]. Es cierto que el fenómeno es común a las artes en general, pero la ruptura es en la música mucho más radical. Este punto es muy importante para la filosofía de la música en Adorno, en el sentido de que comprender la Nueva Música exige considerar aquello con respecto a lo cual se diferencia y discrepa. Pues bien, su divergencia no sólo se relaciona con la tradición, como si únicamente se tratara de "violar determinados tabúes" -lo que ocurre en cierta literatura de vanguardia-: entender de esta manera su operación sería no sólo ingenuo, sino también muy poco interesante. Lo que la Nueva Música transgrede es *el entendimiento a priori con el mundo*, lo cual corresponde a un motivo que cruza prácticamente toda la filosofía crítica de Adorno: la *crítica de la inmediatez* (a la manera

7. "Ese apartarse de la objetividad propio de la pintura moderna, que en esa esfera representa la misma ruptura que en la música la atonalidad, estuvo determinado por una posición defensiva contra la mercadería artística mecanizada, sobre todo contra la fotografía" (Adorno 1966: 12).

de un efecto en la comprensión que supone la articulación y correspondencia *a priori* entre el entendimiento y las cosas, como si la existencia del individuo en medio de las cosas estuviese antecedida por un pacto secreto entre el sujeto y el objeto). De hecho, es éste el asunto que orienta su estudio crítico de la filosofía de Husserl, realizado entre los años 1934 y 1937 y titulado *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento.* En esta obra sostendrá que "precisamente porque no puede emanciparse el concepto de la inmediatez con respecto a la facticidad y porque no puede salvárselo para la idealidad, su empleo dogmático debe prestarse para abatir a la conciencia crítica" (Adorno 1970: 160).

No obstante lo anterior, Adorno se pregunta en qué radica la persistencia de la tonalidad, pues no se trata sólo de un sistema sonoro establecido. Es decir, la diferencia entre la tonalidad y la emancipación sonora no corresponde simplemente a la diferencia entre dos sistemas de ordenación, sino que "es la diferencia entre un lenguaje sedimentado, por un lado, y, por otro, un procedimiento que ha pasado a través de la voluntad consciente de la conciencia emancipada" (Adorno 1985: 137-138). La tonalidad se ha naturalizado, en el sentido de que se ha transformado en una especie de segunda naturaleza para el oído y para la comprensión que en él se realiza[8]. Pero la semejanza de la tonalidad con el lenguaje no basta para explicar la totalidad del asunto. La tesis de Adorno al respecto es que la tonalidad es portadora de una economía que dispone "innumerables posibilidades de combinaciones" al servicio de la expresión. En cambio, "el oído que ahora escucha, y que estaba acostumbrado a aquella armonía, se siente desbordado cuando debe reconstruir *a posteriori*, a partir de sí mismo, los procesos específicos de la composición individual en los que se halla articulada en cada caso la relación de lo general y lo particular" (Adorno 1985:143).

Adorno somete el arte, y especialmente la música contemporánea, a una especie de "tribunal filosófico" -el tribunal del filósofo dialéctico-. En dicho contexto, el conflicto más radical -provocativo incluso- desarrollado por Adorno no es el de la diferencia entre la música tradicional y la Nueva Música (después de todo, Adorno rotula a ambas como "música seria"), sino entre ésta y la "música ligera", destinada según él a un público regresivo, que no comprende las obras de arte de un modo autónomo sino en una identificación colectiva; un público que, desde esa misma "colectividad", desacredita a la Nueva Música calificándola de "intelectual". Al respecto, señala:

> "Lo que se califica de 'intelectual' es, casi siempre, tan sólo aquello que exige el trabajo y el esfuerzo del oído (...), lo que se califica, en cambio, de sentimiento es, casi siempre, tan sólo un reflejo de una conducta pasiva; ésta degusta culinariamente al música, cual si fuera un aliciente. (...) En sus producciones importantes la nueva música se opone a aquellos residuos de la ideología del sentimiento que desde siempre ha sido el complemento del racionalismo burgués" (Adorno 1985:149).

La filosofía crítica de Adorno implica necesariamente la idea de que existe una *historia* de la música, lo que supone a la vez la existencia del progreso en el devenir histórico del arte. Desde una perspectiva crítica, tal historia está orientada por el desarrollo de la autoconciencia como recuperación de la conciencia de sí contra la alienación como naturalización del mundo de la experiencia: "(...) se podría

8. "[Cuando se dice que] la nueva música nace en la cabeza, no en el corazón o el oído (...) se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera 'naturaleza' y como si fuera ir contra la naturaleza superar lo que está bloqueado por el tiempo, siendo así que el hecho mismo de tal bloqueo atestigua precisamente de una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia formada en el curso de la historia" (Adorno 1966: 17).

concebir la historia de la nueva música como una historia de intervenciones realizadas por la voluntad crítica y planificadora en el mecanismo aparentemente autárquico de la tonalidad" (Adorno 1985: 144). Conforme a estas ideas, es posible esperar rendimientos críticos del arte, e incluso una lectura política del mismo.

Lo anterior exige atender a la instancia de la *escritura* en la música, que se comprende especialmente en el horizonte de su historia. ¿Podría decirse que, desde una concepción como la de Adorno, la música se dirige *hacia la inmanencia de la partitura*? En *Doktor Faustus* encontramos un comentario de Adrián Leverkühn que podemos atribuir a la colaboración de Adorno:

> " La obra puede ser ejecutada hoy [Cuarteto en La menor para instrumentos de cuerda de Beethoven]. Pero no hay duda de que está situada en las fronteras de lo ejecutable y que cuando fue escrita, su ejecución era sencillamente imposible. Esa implacable indiferencia de un elegido por lo terrenal y lo técnico me entusiasma en grado extremo" (Mann 1958: 138).

Ahora bien, si nos comienza a parecer hoy que la estética de Adorno no da cuenta del fenómeno artístico en varios aspectos, especialmente en el caso de su exigente filosofía de la música, consideramos verosímil pensar que ello no se debe ante todo a una particular falencia en esta filosofía, sino al hecho de que la "época de la crítica" en la que ésta se forjó y desarrolló se ha modificado esencialmente.

¿Qué decir ante esta exigencia que a veces cae, como se ha señalado, en el maniqueísmo?[9] Tal vez tiene algo de sentido decir que Adorno pide "demasiado" al arte. Es posible pensar que el arte se ha constituido históricamente a partir, precisamente, de una sostenida imposibilidad de corresponder a las utopías que ha generado, como si la inscripción histórica de las obras hubiese sido posible a partir de un coeficiente de ahistoricidad del cual el arte ha sido paradójicamente portador[10]. Es claro que las condiciones en las que hoy preguntamos por el sentido histórico del arte, y particularmente de la música, ya no corresponden a los tiempos de Schönberg ni de Adorno. En todo caso, las dificultades que enfrenta hoy una perspectiva "adorniana" sobre la música corresponden propiamente a los problemas que en la actualidad enfrentaría cualquier ensayo por levantar una filosofía de la historia de la música.

Bibliografía

Adorno, Theodor. 1966. *Filosofía de la nueva música* [*Philosophie der neun Musik*, 1956]. (Traducción de Alberto Luis Bixio). Buenos Aires: Sur.

_____. 1970. *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Caracas: Monte Avila Editores.

_____. 1983. *Teoría Estética*. Madrid: Orbis.

_____. 1985, "El compositor dialéctico" [1934], *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona: Laia, pp. 49-55.

_____.1985. "Dificultades para componer música" [1964], *Impromptus*, Barcelona: Laia, pp. 111-132.

_____. 2000 (a). *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós.

9. "Adorno aplica a la música y a las demás artes una utopía, la de su relación íntima con el sistema de dominación imperante. Y apunta algo indemostrable: que unas músicas apuntalan el orden establecido y otras lo socavan" (Bermúdez 2003: 124).

10. "Si la música lograra por un instante aquello en torno de lo cual giran los sonidos, sería su realización y su final. Su relación para con aquello que no querría representar sino invocar está por ello infinitamente mediada" (Adorno 2000 c :71).

_____. 2000 (b). " Música, lenguaje y su relación en la composición actual" [1953], *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, pp. 25-39.

_____. 2000 (c) "Sobre la relación actual entre la filosofía y la música", *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, pp. 65-90.

Adorno, Theodor y Thomas Mann. 2006.*Correspondencia 1943-1955. Theodor W. Adorno y Thomas Mann* [2002]. Buenos Aires :Fondo de Cultura Económica.

Aranda, Pablo. 2005. "Crisis de la representación en la Música Contemporánea", *Nombrada,* nº 2, Revista de Filosofía de la Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp. 127-133.

Bermúdez, Santiago Martín. 2003. "Adorno contra Stravinski", Revista de Música *Scherzo*, N° 177 (julio-agosto), Madrid, pp.122-124.

Buch, Esteban. 2010 [2006]. *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Copland, Aaron. 2000. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dahlhaus, Carl. 2003 [1997]. *Fundamentos de la historia de la música.* Barcelona: Gedisa.

Mann, Thomas. 1958. *Doktor Faustus. Vida del compositor Adrian Leverkühn narrada por un amigo.* (Traducción de Eugenio Xammar). Buenos Aires: Sudamericana.

Marco, Tomas. 1978. *Historia general de la música*. Madrid: Istmo-Editorial Alpuerto.

Monjeau, Federico. 2004. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires:Paidós.

¡Otra! ¡Otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso Concepción[1].

Nicolás Masquiarán Díaz
Universidad de Concepción

RESUMEN. El presente trabajo propone una lectura crítica sobre la construcción de la institucionalidad musical en Chile desde una perspectiva inédita: explora las estrategias desarrolladas por una institución cultural de provincia, la Corporación Sinfónica de Concepción, para construir un campo de influencia en torno a su quehacer, y las tensiones -generadas tanto con la oficialidad capitalina como con su propia ciudad- en el proceso de interacción e integración con el espacio hegemónico representado por el Instituto de Extensión Musical. En dicho terreno, los Coros Polifónicos de Concepción adquieren especial relevancia como herramienta de negociación política entre ambas instancias.

Palabras clave: música en Concepción; hegemonía; Instituto de Extensión Musical; Corporación Sinfónica de Concepción; Coros Polifónicos de Concepción.

Introducción.

El siguiente trabajo profundiza en algunos aspectos de un estudio más amplio desarrollado en el marco de la Tesis de Magíster en Arte Mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Por primera vez, allí se investiga la construcción de espacios sociales y de poder en torno a la práctica musical en provincia. Sin embargo, he querido dejar de lado la aridez académica para elaborar este artículo a modo de relato, lo que me obliga a un pequeño preámbulo aclaratorio.

El protagonista de esta historia es un coro, o más bien, dos secciones corales -los Coros Polifónicos de Concepción- que funcionaron -y lo hacen hasta el día de hoy- al alero de una institución cultural de mi ciudad. A partir de ellos, me enfoco en dos problemas de base: la pertenencia a una ciudad, y la existencia de un modelo de *culturalidad* oficial que si bien exige ser replicado, entra en conflicto con los intereses de la comunidad.

Ser "de Concepción" -o de cualquier ciudad- es una condición especial, tal como ser "de Valdivia" implica características exclusivas, lo mismo que ser "de Puerto Montt", "de Calama" o "de La Serena": la pertenencia a una ciudad -a una comuna, o a un barrio- como un espacio construido por componentes

1. Este texto es una versión ampliada y modificada de la ponencia presentada en la *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología* y las *XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Córdoba, 12 al 15 de agosto de 2010. Agradezco sinceramente a la Corporación Sinfónica de Concepción, en especial a Javiera Rodríguez Vergara, quien me abrió las puertas a la memoria de la institución. También a José Manuel Izquierdo König, Director del Centro de Documentación del Teatro Municipal de Santiago, amigo y colega que ha aportado material e intelectualmente a este trabajo.

humanos, involucra una carga adjunta. Es posible que, observadas desde fuera, las determinantes de esa condición sean incluso cuestionables -no del todo transversales ni exclusivas, por ejemplo-. Pero al interior de ciertos espacios sociales, tales determinantes pasan a constituir una indudable marca de identidad, considerada como un proceso social de construcción. Entre otros aspectos, ello se manifiesta en el enraizamiento de rasgos colectivos articulados en una comunidad por apropiación y pertenencia, y susceptibles tanto de ser transferidos a una materialidad como de ser definidos en función de una otredad. En este caso, la ciudad de provincia se construye proyectivamente como un espacio material y social que, en su esfera oficializante, se plantea competitivamente hacia la hegemonía de lo nacional, realizándose en tanto impone sus valores y prácticas identitarios en dicha esfera -en ocasiones, incluso, simplemente permeándola[2].

La Ciudad Cultural

Según mis actuales investigaciones, las circunstancias históricas de la ciudad de Concepción motivaron a un sector de su sociedad a implantar en torno a sí misma un discurso apoyado en la idea de una ciudad cultural. Se le llamó incluso la "Atenas de Chile". Durante la Colonia, el Reyno de Chile reconocía dos zonas principales de influencia: la de Santiago y la de Concepción, que competían por la hegemonía del territorio[3]. Una vez constituida la República, fue Santiago la que se impuso, políticamente primero y, gracias a ello, económicamente más tarde. Desde 1831, la legitimidad de las decisiones sobre el país dependió de la aprobación de las clases políticas que operaban en la capital[4]. Se construyó un aparato burocrático centralizado y centralizante cuya eficiencia logró aplacar las aspiraciones de su competidora directa: la de ser ciudad capital para empezar, la de constituir una República Federal luego y, por último, la de perfilarse como un segundo polo de desarrollo dentro del territorio.

Los historiadores locales plantean que, una vez mitigada en 1851 la rebelión de la provincia, la ciudad "inicia una etapa de aislado recogimiento y de formación local y regional. En apariencia, sólo se percibe una vida lánguida y opaca, que acentúa su regionalismo y soledad"[5]. No obstante, y como era previsible, se alzó un discurso reivindicativo de la que en un momento había sido la ciudad más importante del país. Llegado el último cuarto del siglo XIX, se despertó el interés por la autonomía educativa: se pretende la fundación de un instituto de instrucción superior, es decir, una universidad. Razones había de sobra[6], aunque como casi todo en el país y en concordancia con la Constitución Política vigente, la instrucción pública estuviese centralizada y monopolizada por la Universidad de Chile (1842), deviniendo en una verdadera superintendencia (y modelo) de la educación nacional: quedaba una gran batalla por delante, pero se había dado en el clavo en cuanto a la conveniencia de atacar al Estado desde un flanco con la guardia baja.

No realizaré aquí una semblanza de la Universidad de Concepción. Sepamos simplemente que consiguió ser fundada en 1919, a expensas incluso de la ilegalidad y con atrevimientos que se entienden actualmente

2. Sintetizo aquí ideas de Larraín 2001, Anderson 2007 y Foucault 1999.

3. Para antecedentes sobre la relación entre Santiago y Concepción, ver Mazzei 2003.

4. Ver Salazar y Pinto 1999 a.

5. Campos Harriet 1979: 145.

6. A saber, la sobrepoblación de estudiantes en las universidades de Santiago y los problemas para que la juventud de provincia pudiera continuar en ellas sus estudios, dadas las dificultades geográficas y la precaria conectividad, y la nula conciencia de la realidad extracapitalina dejaban a las provincias en un franco déficit profesional.

como gestos patrióticos, altruistas y valerosos -y que en cierta medida lo son-, pues atestiguan lo difícil que resultaba transgredir la barrera del centralismo imperante. Como cabía esperar, la institución se convirtió en la instancia articuladora de la vida cívica en Concepción, respecto a la cual ha mantenido su condición de -por así decirlo- columna vertebral hasta el día de hoy. Lo importante para el caso es que durante el proceso de consecución de una universidad -a partir de los dos últimos años en especial-, se hizo necesario desarrollar un discurso lo suficientemente potente que motivara la adhesión ciudadana a la causa común de la descentralización y de la reivindicación provincial. De esta forma, el proyecto pasaba a ser "una [legítima] aspiración de todos los penquistas"[7] y no sólo una conveniente ambición de las élites dirigentes. Ello llevó a reivindicar una tradición educativa local, con la consiguiente revalorización de los personajes que, por sus méritos intelectuales, se hubiesen destacado desde ese espacio en el panorama nacional. En definitiva, se buscaba relevar todo tipo de elementos para reforzar la idea de que el ambiente intelectual y cultural -y por ende, artístico- de Concepción, debía desembocar de manera natural en una institución de dicho nivel, con un "derecho preferente"[8] para aquella ciudad por sobre cualquier otra de las provincias.

Los efectos de la ideologización se hicieron patentes cuando, pasadas otras tres décadas, comenzó recién a sistematizarse un corpus historiográfico localizado. A tal punto se habían arraigado esas nociones que, a ojos de sus historiadores, Concepción poseía una condición inmanente de "ciudad cultural" ya desde su fundación[9]; al respecto, es posible encontrar comentarios "pre-históricos" en la prensa y las revistas -cuando nombré a Concepción[10] como la "Atenas de Chile", por ejemplo, hacía referencia a una columna de *El Sur* publicada en 1945-. Y, más atrás todavía, como respaldo a la fundación de la universidad operaban frases como la siguiente: "lo merece la bella capital del sur, como coronación de sus progresos y *resumen de sus preciadas conquistas intelectuales*"[11].

En esta oportunidad, la ciudad que había debido reconstruirse tantas veces en lo material, había conseguido hacerlo en relación a un aspecto más profundo: el de su identidad. Se autoimpuso así una imagen lo suficientemente fuerte como para que, más tarde o más temprano, buena parte del país la considerase la ciudad cultural por antonomasia: la verdadera "Atenas de Chile". A raíz de ello y con el fin de sostener la construcción referida, la propia sociedad local comenzó a exigir y a gestionar actividades; y cada vez que la ciudad pareció inclinarse nuevamente hacia la vida lánguida y opaca, alguna voz inquieta exhortó a la acción[12].

Ahora bien, el modelo hegemónico de *culturalidad* -conducto legitimador del rubro a nivel nacional- tuvo su deriva propia. Desde principios del siglo XX, un ala de la burguesía capitalina había desarrollado

7. Da Costa 1997: 39. En 1751 y debido al terremoto de ese año, la ciudad de Concepción fue trasladada a su ubicación actual en el Valle de la Mocha, junto al río Bio-Bío. Había sido fundada originalmente en la Bahía de Penco. De ahí que se utilice aún el gentilicio "penquista" para referirse a los habitantes de Concepción.

8. Da Costa 1997: 83.

9. Aunque no es mi objetivo analizar este punto, cabe mencionar que, como consecuencia de esta ideologización, hasta en la producción historiográfica más reciente podemos encontrar interpretaciones bastante antojadizas, incluso deshistorizadas y contradictorias, en relación a este tópico de la ciudad cultural.

10. García 1945: 3.

11. Da Costa 1997: 52. Las cursivas son mías.

12. "... no hay nada en Concepción que nos redima del pecado de ser una de las ciudades más ayunas de manifestaciones artísticas, pese a su categoría de Ciudad Universitaria". García 1945: 3.

un discurso específico en relación a la cultura artística, entendida en los términos de las llamadas "alta cultura" y "bellas artes". En lo referido a la música, el discurso fue impulsado por la Sociedad Bach, una agrupación coral de aficionados que, desde 1923, comenzó a producir algo más que sonidos; aficionados, es cierto, aunque entre sus filas militaban algunos de los más altos personajes de la escena social y política santiaguina. Estos iniciaron una pugna por abrir espacios legitimados a la práctica musical, "hasta lograr establecer desde la oficialidad institucional y amparados por el Estado, un proyecto de desarrollo musical institucional que consolidó el discurso ilustrado de producción artística"[13], aun avasallando a quienes no simpatizaran. En el transcurso del proceso, se produjo en 1928 la reforma del Conservatorio Nacional que, durante la siguiente década, delineó y cristalizó el proyecto de institucionalización de la música nacional. Lo anterior culminó en octubre de 1940 con la aprobación de la Ley 6.696[14], que fundaba el Instituto de Extensión Musical (en adelante IEM), organismo con potestad para administrar la actividad musical y afín en todo el territorio nacional, y asimismo los recursos que ello involucrara[15]. Detrás de dicho proyecto se encontraba la figura del abogado -y, más tarde, compositor y docente- Domingo Santa Cruz Wilson.

A grandes rasgos, lo que tenemos es una estructura que contempla dos dimensiones: la formativa y la extensional. La formativa existía ya desde 1850, año en que fue fundado el Conservatorio Nacional. El proyecto implicaba una anexión del mismo a la Universidad de Chile y, desprendida de ella, la profesionalización de su actividad en un marco de legitimidad académica. Aquello se logró con la reforma de 1928 y la consiguiente anexión del Conservatorio a la nueva Facultad de Bellas Artes en 1929. Con la ley del cuarenta se monopolizó la práctica oficializada de la música y afines, entregándose su administración a una entidad que, junto con operar desde la misma Universidad, dispuso del apoyo -en el papel- de las otras instituciones de educación superior más importantes del país, debidamente representadas en su directorio: la Universidad Católica y la Universidad de Concepción[16]. La institución se hizo cargo además del presupuesto público para organizar, sustentar, estimular y promover esta actividad "en todo el territorio de la República", aunque ello estaría, por supuesto, "nacionalmente" asentado en la capital.

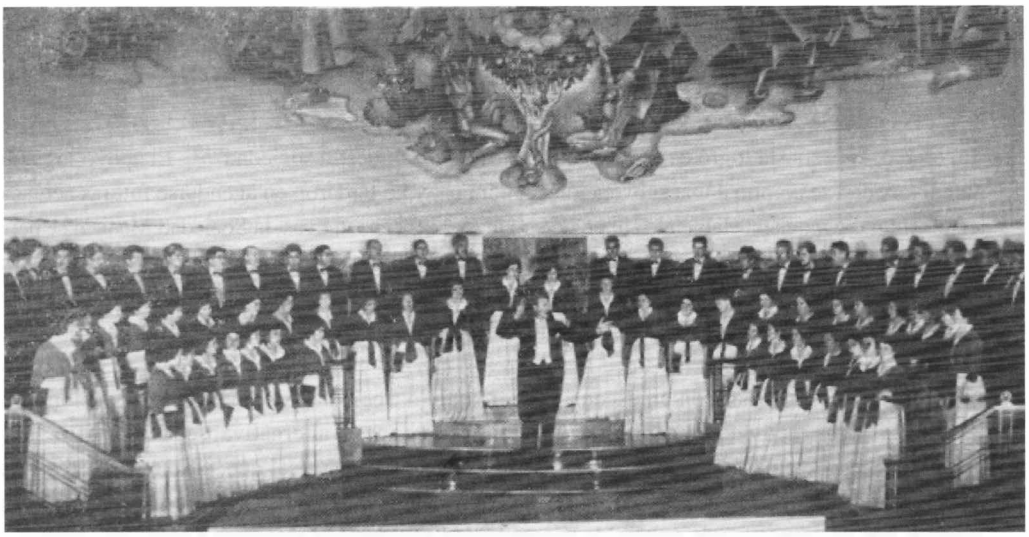
A mi juicio, la inclusión de la única universidad de provincia fue parte de una estrategia para validar la obligación de responsabilizarse por las actividades en todo el territorio, impuesta por la ley al nuevo organismo; de otra forma, el proyecto de Santa Cruz difícilmente habría prosperado en el Congreso. El IEM creó las instituciones que, junto con otorgarle una potente influencia sobre el área formativa y los escenarios, le permitieron desarrollar la extensión cultural a través de la música: una orquesta sinfónica, un cuerpo de ballet, una estación de radiodifusión y un coro, todos ellos, como adelantaba, con el rótulo de lo "nacional". Demás está decir que, si bien la ley contemplaba subvencionar organismos e iniciativas ajenas al IEM como estrategia para potenciar la actividad en provincias, ésta sólo se puso en práctica en base a giras de sus propias agrupaciones.

13. Peña 2010: 4.

14. Tanto esta como las otras leyes referidas en el presente artículo pueden ser revisadas a través de www.leychile.cl

15. "En una palabra, sobre el Instituto de Extensión Musical se ha echado la responsabilidad completa de la cultura musical del país y como sus organismos se costean con un impuesto que sufragan todas las ciudades de Chile, cada una, no sin razón, reclama que se manifieste en ella la actividad que desarrolla". [Santa Cruz] 1945: 4.

16. El Consejo contemplaba representaciones del Conservatorio Nacional, la Facultad de Bellas Artes, el propio IEM, universidades nacionales, el Teatro Municipal de Santiago y sociedades de compositores. Pueden intuirse en ello los intereses generales de la institución. Es necesario señalar, sin embargo, que la propuesta de Santa Cruz sufrió algunos traspiés durante su primer año: objeciones desde el Poder Ejecutivo lo obligaron a relacionarse con el gobierno a través del Ministerio de Educación (Decreto 5.575, 4/4/1941). No será sino hasta el año siguiente -una vez fallecido el presidente Aguirre Cerda- que el proyecto se realice plenamente, adscribiendo el IEM a la universidad (DFL 6-4817, 9/9/1942). Este cambio significó la adhesión a sus normativas internas y la disolución del Consejo.



Coro Polifónico de Concepción en la Catedral de la ciudad. Foto para un documental sobre su obra con motivo de sus 25 años.(En:Corporación Sinfónica de Concepción 1961:s.n.p. Centro DAETMS)

Los Coros Polifónicos de la Corporación Sinfónica de Concepción

Centrémonos ahora en nuestro protagonista. En septiembre de 1940, los Coros Polifónicos de Concepción se presentaron por primera vez en los teatros de la capital. Se trataba de un relevante punto de inflexión para una agrupación que, a esas alturas, llevaba ya más de media década funcionando únicamente en el estrecho margen de lo local. Es necesario aclararlo: ni todo el prestigio supuestamente adquirido por la ciudad había logrado conferirle el título de primer escenario nacional. Si la música, el teatro o cualquier manifestación artística pretendían consagrarse en el país de forma absoluta, aún debían ir por sus laureles a las tablas capitalinas.

En sus inicios, lo fundamental para la Sociedad era su orquesta sinfónica. Gracias a la expectativa de que la ciudad contase con dicho conjunto, se había congregado un importante círculo social que, por un lado, fue capaz de sostener una agrupación de aquella naturaleza, y por el otro, de captar la atención de la Universidad.

> "La Universidad local nos ha tendido su mano generosa para que en este mismo templo del arte efectuemos nuestras reuniones y ensayos y día a día nuestros libros aumenten sus páginas con espontáneas adhesiones que vienen desde los distintos círculos sociales"[17].

El éxito de la orquesta en su primera presentación, una *avant première* privada realizada el 16 de agosto de 1934 ante los más selectos invitados, superó las mejores expectativas. Tan descollante debió ser su actuación que, pese a haber entrado al concierto "con el mismo temor que cuando alguna mamá optimista me promete la exhibición de las gracias de su nene que suele resultar un chico mal criado y antipático", un severo crítico local admitió estar "frente a espíritus selectos que conocen la música

17. S/A 1934 a: 8.

y saben penetrarse del sentimiento de Belleza y Armonía del autor"[18]. De esta forma, cuando se realizó el estreno público dos días más tarde, ya precedía a la agrupación una fama que aseguraba la adhesión de la ciudad a su causa en favor de la cultura.

En efecto, la orquesta logró captar "las simpatías de toda nuestra sociedad"[19]. El apoyo logístico de la universidad se amplió a una subvención económica, y no tardaron en agendarse futuras actuaciones en el circuito penquista. Habiendo superado con creces las expectativas, la Sociedad Musical se permitió avanzar en su objetivo pendiente: "complementar la Sinfónica con un Orfeón, [posible ahora que la orquesta] ha provocado un justo entusiasmo y la lista de adherentes es testimonio del interés que hay en esta ciudad por esta clase de manifestaciones"[20].

Recién entonces aparecieron en escena los coros de la Sociedad Musical de Concepción, aunque planteados como actividad menor. Se trataba de una propuesta alternativa, secundaria. Era, en gran medida, un espacio para los colaboradores de dicha Sociedad Musical que, pese a su interés y aporte económico, quedaban excluidos de la dimensión práctica de la música. De esa forma se permitía además que un espectro más amplio de la comunidad penquista se integrase a estas actividades.

A un mes del estreno de la orquesta,

> "todas las actividades desplegadas a organizar la sección Coral han tenido felices resultados. Distinguidas señoras y señoritas han adherido entusiastamente a fin de que el cultivo de la música vocal complemente el programa de trabajo de la Sociedad Musical. [Y a fin de potenciar coro y orquesta], como una manifestación clara de interés que han despertado estas actividades y del deseo sincero de participar en ellas, [ingresan a las filas de la Sociedad Musical los músicos Carlos Carlin,] sin duda el mejor violinista del sur del país, [y Arturo Medina MacKey, quien] será un elemento de positivo valer en la vida del Conjunto Coral que se organiza [por] sus condiciones vocales [y su] experiencia recogida en el extranjero"[21].

Estratégicamente, la segunda actuación de la orquesta se realizó "como un homenaje a la dirección de la Universidad local por las facilidades que le ha concedido desde su fundación, y como adhesión a la obra de difusión artística del director del Conservatorio Nacional de Música, don Armando Carvajal"[22]. El concierto agotó sus entradas al menos dos días antes de realizarse. Y si ya la presentación de la recién nacida orquesta se había transformado en un completo acontecimiento social, en esta ocasión se sumaba el estreno público del orfeón. Las circunstancias extraordinarias parecían presagiar el nacimiento de un fenómeno: el martes previo al concierto había nevado.

18. García 1934: 3.

19. S/A 1934 c: 7.

20. S/A 1934 c: 7.

21. S/A 1934 b: 6.

22. Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción (en adelante ACSC). Corresponde a un recorte de prensa sin referencias, fechado a mano en noviembre de 1934.

El coro apenas participó al iniciar la segunda parte, acompañando a la orquesta en la obra *Edera*, de Ermenegildo Carosio[23]. No he encontrado mayores apreciaciones sobre su participación. Su actividad aparece bastante discreta por algún tiempo, siempre a la sombra del solicitado conjunto instrumental. En todo caso, ya por agosto de 1935 había Arturo Medina dejado de ser un valioso refuerzo vocal para convertirse en director del conjunto coral que iba *in crescendo*, aunque a la sazón contase con apenas treinta integrantes[24]. El coro comenzó entonces a adquirir vitalidad. Sus actuaciones se extendieron, haciéndose más complejas y relevantes. Dejó de ser mencionado fugaz y escuetamente en las noticias sobre la orquesta, al punto que mientras la Sociedad Musical era ya conocida con el simple apelativo de "la Sinfónica", la prensa local comenzaba a hablar cada vez con mayor frecuencia de "la Orquesta y Coros de la Sinfónica". En agosto de 1936, su director se convirtió en el Presidente de la Corporación, pasando en cortos dos años de refuerzo a pilar.

De allí en adelante, la carrera de los coros fue meteórica. Sus ventajas logísticas respecto a la orquesta fueron determinantes cuando de movilizarse y marcar presencia se trataba. La agrupación concurría a cuanto encuentro se presentara -conciertos populares y actos académicos, de beneficencia, de homenaje-, ganando la aprobación, cariño y respeto de la comunidad. Así, adquirió cada vez más renombre en la ciudad y sus alrededores, hasta que el conjunto instrumental que diera origen a la Sociedad Musical se diluyó en un recuerdo y los coros pasaron a ser el estandarte de la cultura local. En efecto, toda otra actividad musical pareció pasar a un segundo plano lo que, a la larga, causó incluso disgustos entre sus gestores. Junto con lo anterior, se engrosaba el número de prosélitos de Medina quien, respaldado por la oficialidad institucional y con el prestigiado coro como herramienta, se instalaba ya como figura fuerte de la ahora llamada Corporación Sinfónica.

Desde otra perspectiva, la música coral había comenzado un proceso de validación social que la convertiría en la actividad favorita de la burguesía local y, por imitación, de otros sectores sociales en lo próximo. Por su éxito, en ella se representaron los valores de la alta cultura considerados como propios en virtud del modelo de ciudad cultural. Devino entonces, por identificación, socialmente relevante[25], y logró concentrar por largo tiempo el interés de la comunidad, al punto de despertar un movimiento en torno a esta práctica. Gracias a dicho impulso, en las bambalinas del movimiento coral se revolucionaban los motores anímicos de quienes veían en él una alternativa de proyección trascendente a lo artístico y a los márgenes de la provincia.

"Fue el éxito de sus actuaciones en el Teatro Concepción durante el año 1937 lo que hizo pensar a sus dirigentes que era hora de prepararse para actuar pronto en la capital"[26]. De inmediato comenzaron

23. En el programa se lee "Carosi (sic) -Edera- Gran coro y orquesta. Letra del señor Juan Amigo M." (ACSC). Los datos recopilados hasta ahora permiten suponer que se trata de una obra para dos mandolinas adaptada para su intepretación coral; de ahí que el texto aparezca como mérito de un socio de la entidad. ¿Sería que el coro no contaba aún con repertorio apropiado?

24. Fuentes posteriores dirán que "se empezó a trabajar con 50 personas" (S/A 1957: 67), sin embargo, la prensa local de la época contradice esa afirmación: en la referencia más antiguas que he podido encontrar, estimada de marzo de 1936, se habla de "30 cantantes y 50 profesores de orquesta" (ACSC). Me parece interesante remarcar esta discordancia, considerando que la primera afirmación provine de un medio oficial de Santiago, y de una reseña escrita con bastantes años de distancia. Es decir, una circunstancia que permite pensar en un intento de magnificar a los coros, que se contrapone a la historia contada desde Concepción, donde se suele hablar de la precariedad de sus inicios.

25. Martí i Pérez 1995.

26. Corporación Sinfónica de Concepción 1961: s.n.p.

a trabajar poniendo ese objetivo por delante, pero la iniciativa debió aplazarse hasta 1940, por la necesidad de encontrar auspicios y por el terremoto que en 1939 afectó a la ciudad. El intertanto sirvió para acumular antecedentes y para aumentar la expectación. Pero si bien la crítica provinciana era elogiosa, salir de las tablas penquistas era alejarse del beneplácito de la familiaridad y enfrentarse a una audiencia que, no obstante esperarlos con expectativas, mostraba también exigencias y una pluma afilada. Era hora de probarse a fuego, y la predisposición del auditorio especializado no distaba mucho de aquel crítico local que esperaba enfrentar a "un chico mal criado y antipático"[27].

La sorpresa, sin embargo, fue mayúscula. "Para dar una idea del entusiasmo del público, baste saber que hicieron repetir la Canción Nacional, hecho que nunca ocurre; pero la concertación a siete voces como la ha arreglado el señor Medina, es algo que atrae y obliga al bis"[28]. ¡Repetir la Canción Nacional! Si, por convención, el himno patrio ni siquiera se aplaude, ¿es posible imaginar la vehemencia de una audiencia que, en una época todavía conservadora, rompió con la solemnidad de la Canción Nacional, pidiendo su repetición? La reacción fue, al menos, curiosa. Incluir esa pieza en el repertorio fue un gesto natural para un concierto antinatural. El evento ocurrió un 19 de septiembre, en plenas conmemoraciones patrias, "fecha poco propicia a este género de manifestaciones artísticas refinadas [lo que incluso] restó auditorio a tan hermosa velada, que desearíamos fuera repetida en otra época más oportuna"[29]. El conjunto de provincia estaba efectivamente "haciendo patria", a tal punto que el crítico más severo de la época escribió que "el Coro de Concepción es un orgullo para Chile y para su cultura musical; este coro sería digno de representar nuestra cultura artística en el extranjero"[30]. No era menor el hecho de recibir tan enorme simpatía del público con la pieza nacional por excelencia: se habían desplazado desde la representatividad local a la nacional. Por otra parte, tampoco lo era el de interpretar obras de Palestrina, de Lasso o Gesualdo, repertorio coral ideal de acuerdo a los criterios de la ya desaparecida Sociedad Bach. La huella que dejaría ese primer encuentro en los círculos influyentes de la cultura nacional -que no se restaron del auditorio aquel día- sería determinante para las vinculaciones que a futuro se desarrollarían entre las instituciones de Concepción y Santiago. Pero para entender aquello, es necesario situarnos en una diversidad de espacios históricos.

Domingo Santa Cruz Wilson, cerebro tras el IEM, asistió ese día 19 de septiembre al recital de los Coros de Concepción, y pronto se refirió a ellos como "un orgullo para la cultura chilena"[31]. Años más tarde recordaría que:

> "El conjunto era excelente, el mejor en su género que hubiéramos tenido nunca en el país; numeroso, homogéneo, bien timbrado, rico de matices, en una palabra, lo que en sueños habíamos imaginado con la Sociedad Bach, lo veíamos de pronto hecho realidad. [...] Arturo Medina se nos reveló como un prodigioso organizador y músico, que había creado de la nada una verdadera joya en nuestro ambiente"[32].

27. Hay que remarcar aquí que, si bien la prensa hablaba en términos bastante entusiastas, Domingo Santa Cruz recordaba aquel primer encuentro con las siguientes palabras: "Hay que confesar que, con nuestra suficiencia capitalina, nos preparamos, al ver el maravilloso programa que traía, para alentar *con benevolencia y con simpatía* un eco inesperado que llegaba desde otra parte del país". Santa Cruz 1946: 6.

28. S/A 1940: 8.

29. C.H.S. [Carlos Humeres Solar] 1940: 5.

30. A.G. [A. Goldschmidt] 1940: 7.

31. Santa Cruz 1940: 3.

32. Santa Cruz 2007: 646.

En tanto, un diario de la capital declaraba que:

> "Los coros de la Sinfónica de Concepción han constituído (sic) una sorpresa tanto para el público como para los críticos musicales. Y es natural. Nuestro hipertrofiado centralismo nos ha habituado a pensar que fuera de Santiago no pueden florecer ni la calidad, ni el mérito. Y he aquí que, silenciosamente -en un esfuerzo tenaz, meticuloso y lleno de fervor- se elaboraba en el sur esa cosa delicada, compleja y superior que ha llegado a ser el conjunto coral que dirige Arturo Medina"[33].

Un mes después se aprobaba la ley que creaba el IEM. Tanto éste como la Sociedad Musical (o Corporación Sinfónica) de Concepción eran impulsados desde el mismo paradigma cultural y, por ende, había entre ellos elementos comunes. Al tanto de dicha condición, consciente de su nuevo peso en el campo de las artes musicales, y a título de la orquesta, Arturo Medina se atrevió prontamente a solicitar que la Sinfónica de Concepción fuese "nombrada representante del instituto en la ciudad en referencia y ofrece su colaboración en todos los sentidos para la obra del I.E.M. [y] pide que se le tenga presente para el momento en que se acuerden subvenciones a las sociedades musicales existentes en Chile"[34]. La moción fue rechazada, sin que figuren mayores argumentos sobre la decisión en los documentos que he podido encontrar sobre la materia. Especulando sin embargo, en esa negativa es posible entrever uno de los puntos conflictivos de la relación que he venido describiendo. Como propuse en un trabajo anterior:

> "los grupos dirigentes provincianos vinculados a centros urbanos de cierta relevancia, habrían producido estrategias para consolidarse desde sus territorios. Entre ellas, crear sus propias instituciones cívicas, educativas y sociales, subalternas y muchas veces simples réplicas, pero legitimadoras de la actividad periférica ante la maquinaria central en cuanto confirmaban la adhesión al proyecto modernizador del país.[...] Todo ello, y a falta de un apoyo estatal suficiente, impulsado y sustentado por la élite local"[35].

Como casi todas las iniciativas locales -incluida la Universidad-, la Corporación Sinfónica de Concepción había nacido como corolario de las iniciativas particulares, por lo cual estaba desvinculada formalmente del aparato burocrático que articulaba la vida cívica del país. Gozaba de autonomía aun dentro de su ciudad, y sólo mantenía una relación con la Universidad de Concepción a través tanto de su apoyo logístico y económico, como de eventuales "vueltas de mano" en presentaciones públicas y privadas con sello universitario. Más allá de eso, no existía una dependencia administrativa ni se pretendía tal cosa por entonces (lo que sí ocurriría años más tarde como adaptación a los mecanismos de validación). El modelo del IEM implicaba que los actores del arte musical operaran de la mano de las universidades. En un periodo bastante agitado para la política nacional, ese elemento había sido introducido como estrategia para vincularse institucionalmente al Estado sin tener que someterse a los ires y venires del gobierno, asegurándose así la perdurabilidad de la empresa.

33. G.O. 1940: 7.

34. Actas del Instituto de Extensión Musical (en adelante AIEM), 1940, acta N° 16, 24 de diciembre, folio N° 64.

35. Masquiarán 2010: 15.

Lo que crece en tensión, se proyecta en tensión...

El caso demuestra cómo una iniciativa privada y autónoma logró mantenerse en el margen de la oficialidad formal -sin someterse plenamente a sus criterios- únicamente en función de su mérito y en la medida que ambas se beneficiaban mutuamente. Es así como, a pesar de ser rechazada la representatividad provincial de los organismos oficiales, los Coros de la Sinfónica de Concepción fueron el gran validador de la actividad musical penquista. Para que la situación se zanjara de forma definitiva sin embargo, los términos de la relación debían cambiar.

En efecto, así ocurrió: tras el fracaso de la Escuela de Coros y Arte Lírico que el IEM intentó llevar a cabo en el Teatro [36], la agrupación penquista fue adquiriendo cada vez mayor consideración, hasta integrarse definitivamente en 1946 a las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile y, por supuesto, a sus giras hacia el sur del país. Más adelante -aunque con diez años de retraso según las expectativas de Medina-, se promulgó en 1950 la Ley 9.574, donde se asignó financiamiento estatal permanente a los Coros Polifónicos de Concepción en condiciones semejantes al del IEM, pero recurriendo en cambio al impuesto por espectáculo en su propia provincia"[37].

> "... a partir de la fecha de vigencia de la siguiente ley, establécese un impuesto del 10% sobre el valor efectivo de las entradas de cines, teatros y circos de la provincia de Concepción después de deducidos los impuestos ya establecidos por ley N° 5.172 y su reglamento.
>
> El producto íntegro de este impuesto, que ingresará a una cuenta especial en la Tesorería Provincial de Concepción y contra la cual podrá girar el presidente de la República, se pondrá a disposición de los Coros Polifónicos de Concepción a fin de que atienda a la construcción de un edificio y al mantenimiento de su organización"[38].

Ello iba a permitir el despliegue de la institución que, no obstante conservar su supuesta autonomía, estaba en vías de convertirse en la representante del IEM en cuanto replicaba casi completamente su modelo -si no materialmente, al menos en sus principios-. Sin embargo, la asignación de recursos no otorgaba atribuciones, de modo que la hegemonía del Instituto se mantenía a buen resguardo.

Por otro lado, aún quedaba por delante su vinculación universitaria, pero en la tendencia a construir su espacio fuera de Concepción se había descuidado la relación con la propia ciudad y puesto en entredicho los valores que ella representaba. Con la ley se evidenció que la labor supuestamente altruista desarrollada por Arturo Medina a través de sus coros venía acompañada de intereses políticos y sobre todo económicos. Se despertaron suspicacias entre la comunidad, se formaron bandos y

36. "El señor presidente somete a consideración de la junta la necesidad de su clausura, ya que no se dispone de los fondos necesarios para la continuación de esta iniciativa. Estudiado con amplitud del asunto, la junta dispone la clausura de la citada Escuela por las razones señaladas, no obstante reconocer que la labor llevada a cabo por este organismo representaba un esfuerzo bien encaminado hacia el logro de sus importantes fines". AIEM, 1943, acta N° 39, 31 de diciembre, folio N° 150.

37. La Ley 9.574 tenía por objeto el financiamiento de diversas iniciativas comunales en el marco del IV centenario de la ciudad. La Ley resultó sumamente polémica en cuanto ponía a disposición de una entidad privada fondos extraídos del impuesto público. Desarrollar el debate en torno a la promulgación de dicha ley se excedería a los límites de este trabajo.

38. "Artículo 10.o". *Ley 9.574, Autoriza a la Municipalidad de Concepción para contratar empréstitos en las condiciones y hasta por la suma que señala.* http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=232352&buscar=9574

comenzó a apremiar la reconstrucción de aquellos vínculos que no se deterioraron irreversiblemente. Estos sin embargo, no sólo debían reconstruirse, sino también afianzarse, pues hasta ahora se habían conservado únicamente como relaciones cordiales sin mayor compromiso.

En Santiago en cambio, se les llegó a considerar como una continuidad en la línea evolutiva de la Sociedad Bach, hecho que se ratifica en el discurso pronunciado por Alfonso Letelier[39], durante sus bodas de plata.

> "Apretando lazos, al parecer invisibles, se sucedían no casualmente, hechos notables: en 1917, la creación de la Sociedad Bach; estreno del Oratorio de Navidad el 24; reforma del Conservatorio y creación de la facultad de Bellas Artes el 29; Orquesta de la Asociación de Conciertos Sinfónicos y nacimiento del Coro Polifónico de Concepción poco después".

Es decir, se los reconoció como indiscutibles partícipes del elitista grupo que por muchos años en Chile, se atribuyó la hegemonía de la música llamada de arte. Y en cierto modo estaban obligados a formar parte de dicha esfera, pues aun después de creado el Coro de la Universidad de Chile como facción vocal del IEM, y con el dinámico movimiento posterior en torno a la actividad coral vocacional, los Coros de Concepción mantuvieron por décadas su estatus superior en relación a sus símiles nacionales[40]. De hecho, llegaron a ser considerados en su época como uno de los mejores del mundo[41]. Y Arturo Medina, respaldado por su prestigio, alcanzó importantes cargos y honores[42].

Los coros fueron la herramienta que permitió a su ciudad acceder a aquel pretendido estatus de "capital cultural", resguardando su arbitraria marca de identidad y sustentando la convicción de que la provincia, tan menguada por la sistemática omisión de la burocracia centralista, era capaz de impulsar iniciativas autónomas con éxito. Así al menos lo entendería la propia *intelligentsia* local, como denotan estas palabras del primer rector de la Universidad de Concepción:

> "Los Coros Sinfónicos de Concepción, orgullo de la cultura de esta ciudad, constituyen la obra artística de más valor que en su género se ha realizado en Chile. Se han formado por un conjunto de circunstancias favorables a que ha servido de alma la devoción e inteligencia de su competente director, el maestro Arturo Medina"[43].

No obstante -y aunque llegó a ser parcialmente reconocida-, la construcción se levantó a expensas de la ciudad, poniéndose en tensión los elementos que la habían identificado, hecho que se dejó sentir también en otros matices de la opinión pública.

39. Alfonso Letelier. "Celebración de 25 años del Coro de Concepción" (Discurso en homenaje a los 25 años de los Coros Polifónicos de la Corporación Sinfónica de Concepción, pronunciado el 18 de julio de 1959). Corporación Sinfónica de Concepción, 1961: s.n.p.

40. Cabe señalar que probablemente haya sido el ejemplo de los Coros de Concepción lo que convirtió a los coros vocacionales, como lo era también el de la Universidad de Chile, en una alternativa válida para complementar el trabajo de las orquestas profesionales.

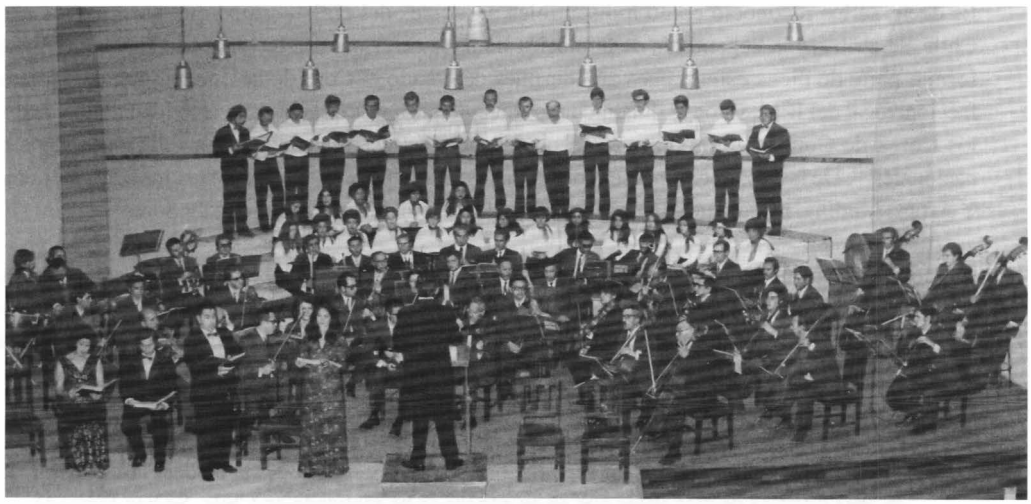
41. Hago referencia acá a varios comentarios de la prensa especializada chilena, argentina y uruguaya, y a personalidades tanto del arte como de la política que plasmaron sus opiniones en diversos medios escritos documentados en el ACSC. Entre ellas se cuenta, por ejemplo, la del pianista Claudio Arrau: "no sólo son los primeros de nuestro país y de Sudamérica, sino que se pueden contar entre los mejores que existen en el mundo". V. 1941: s.n.p.

42. Premio Municipal de Arte, Miembro Honorario de la Universidad de Concepción, Miembro Académico de la Universidad de Chile, Presidente de la Federación Nacional de Coros, Palmas Académicas del Gobierno de Francia, por nombrar algunos.

43. Palabras de Enrique Molina en el programa de concierto presentado en el Teatro Colón de Buenos Aires, 10/9/1946. ACSC.

> "Lo acontecido con la Sinfónica, a contar desde el año 1950, se tradujo en negación para su actividad, y de tal manera se han obstaculizado sus funciones que en la actualidad todos aquellos que formaron parte de un gran círculo protector hacia el presidente y director Arturo Medina, se han alejado, o han sido alejados por éste en demostraciones increíbles de vanidoso y fatal egocentrismo"[44].

La instrumentalización política de los Coros de Concepción los había puesto en una encrucijada. Por lo tanto, desde el punto en que interrumpo este relato hacia adelante, vendrá la difícil tarea de reconquistar su propia tierra, incorporar la dimensión formativa y anexarse a la universidad como modo último de validación. Por supuesto que, habiendo puesto toda esta distancia de por medio y existiendo condiciones que por origen diferían del modelo oficial, quedan todavía muchas problemáticas por resolver. Pero eso es parte de otra historia...



Coro Polifónico de Concepción junto a la Orquesta Sinfónica de Concepción. Foto con motivo de sus 25 años (En: Corporación Sinfónica de Concepción, 1961:s.n.p. Centro DAETMS)

44. Elorza 1957: 13-14.

Bibliografía

Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades Imaginadas.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michael. 1999. "Espacios otros", *Versión, estudios de comunicación política,* No.9, pp. 15-26.

Campos Harriet, Fernando. 1979. *Historia de Concepción. 1550-1970.* Santiago: Editorial Universitaria.

_____. 1989. *Historia de Concepción. 1550-1988.* Santiago: Editorial Universitaria.

Corporación Sinfónica de Concepción. 1961. *Coros Polifónicos.* Concepción: Imprenta Universidad de Concepción.

Da Costa Leiva, Miguel. 1997. *Crónica fundacional de la Universidad de Concepción.* Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción.

Elorza, Tomás Pablo. 1957. *Análisis de medio siglo de vida musical penquista.* Concepción: Juncal.

García, Íñigo. 1945. "Nuestra Sinfónica", *El Sur* (27 de octubre), p. 3.

_____. 1934. "Un nuevo valor, un nuevo orgullo", *El Sur* (17 de agosto), p. 3.

Gatica, Margarita y otros. 2006. "1954. Arturo Medina McKey". *Premios Municipales de Arte de Concepción.* Concepción: I. Municipalidad de Concepción, Universidad de Concepción, Universidad del Bio-Bío.

G.O. 1940. "Los coros sureños", *La Nación* (22 de agosto), p. 7.

[Goldschmidt, A.] A.G. 1940. "Los coros de la Sinfónica de Concepción", *La Hora* (20 septiembre) p. 7.

[Humeres Solar, Carlos] C.H.S. 1940. "Presentación de los Coros de la Sinfónica, ayer en el Teatro Victoria", *El Mercurio* (20 de septiembre), p. 5.

Larraín, Jorge. 2001. *Identidad chilena.* Santiago: LOM.

Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical", *TRANS-Revista Transcultural de Música 1.* [último acceso 10/04/2010]. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm

Masquiarán, Nicolás. 2010. "La fundación del conservatorio de la Universidad de Concepción. Perspectivas para una mirada descentralizada de la institucionalidad musical en Chile", *Actas de las X Jornadas de Estudiantes de Posgrado en Humanidades Artes y Ciencias Sociales (*CD Rom). Santiago: Universidad de Chile.

Mazzei de Grazia, Leonardo. 2003. "Raíces coloniales del centralismo desde la perspectiva periférica de Concepción (Siglos XVI y XVII)", *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, Nº 112, pp. 193-213.

Peña, Pilar. 2010. "Nación, cultura e identidad nacional: hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz", *Actas de las X Jornadas de Estudiantes de Posgrado en Humanidades Artes y Ciencias Sociales (*CD Rom). Santiago: Universidad de Chile.

S/A. 1934 a. "Ruidoso éxito alcanza la Orquesta Sinfónica penquista en su primera presentación en privado", *El Sur* (17 de agosto), p. 8.

_____. 1934 b. "La Sociedad Musical se robustece con valiosos elementos", *El Sur* (22 de septiembre), p. 6.

_____. 1934 c. "Hacia la fundación del Orfeón de nuestra Sociedad Musical", *El Sur* (29 de septiembre), p. 7.

_____. 1940. "Grandioso éxito obtuvieron en la capital los Coros de la Sinfónica de Concepción", *El Sur* (24 de septiembre), p. 8.

_____. 1957. "Breve reseña histórica de los Coros Polifónicos de Concepción", *Revista Musical Chilena,* XI/56 (diciembre), pp. 67-68.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999 a. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía.* Santiago: LOM.

_____. 1999 b. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago: LOM.

Santa Cruz, Domingo. 1940. "Un orgullo para la cultura chilena", *El Mercurio* (21 de septiembre), p. 3.

_____. 1946. "Las actividades corales", *Revista Musical Chilena,* II/16 (noviembre), p. 3-7.

_____. 2008. *Mi vida en la Música.* Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

[Santa Cruz, Domingo]. 1945. "Difusión musical en las provincias (Editorial)", *Revista Musical Chilena,* I/2 (junio), p. 4-6.

V. 1941. "Arrau elogia los excelentes coros de Concepción", *El Mercurio* (10 octubre), s.n.p.

Diarios y revistas

Diario *El Mercurio* de Santiago. Diario *La Nación* de Santiago. Diario *La Hora* de Santiago. Diario *El Sur* de Concepción. Diario *La Patria* de Concepción. *Revista Musical Chilena* (Crónica).

Fuentes documentales

Actas del Instituto de Extensión Musical. Centro de Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

Centro de Documentación del Teatro Municipal de Santiago (Centro DAE TMS)

Recursos online

Revista Musical Chilena – Facultad Artes – Universidad de Chile: www.revistamusicalchilena.uchile.cl/

Ley Chile – Búsqueda de Leyes: www.leychile.cl

Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX[1].

José Manuel Izquierdo König
Centro de Documentación de las Artes Escénicas
Teatro Municipal de Santiago

"Es justicia reconocer que existen aquí maestros de mucho, muchísimo mérito, que escriben obras de gran aliento, y lo cierto es que hay en todas estas actividades intelectuales una animación, una vida y, sobre todo, una sinceridad de ideales que hacen presagiar un brillante porvenir para el arte musical de Chile".

Luigi Stefano Giarda, 1916[2]

RESUMEN. El canon de la música sinfónica chilena se ha escrito principalmente a posteriori, esto es, desde la construcción cultural tras la reforma del Conservatorio Nacional en 1928. Junto con el cambio de gusto musical, músicos importantes como Luigi Stefano Giarda o Aníbal Aracena Infanta desaparecieron de la noche a la mañana. A través de una revisión de la figura de Raúl Hügel y su obra, particularmente el poema sinfónico Fresia, este ensayo busca una reestructuración de dicha construcción histórica en el contexto de la música chilena de las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Raúl Hügel; poema sinfónico; sinfonismo Chile; compositor chileno; centenario Chile.

Introducción

Cuando se lee sobre la música de concierto chilena en el siglo XX, pareciera que ésta fue un destello luminoso en un cielo negro y sin estrellas. Y aunque poco refulgente en el panorama total de la chilenidad, surge como un hito entre los orígenes del universo y el camino de Damasco que recorremos como sociedad abocada al progreso. En un título que derivó apelativo, fue una música de "músicos sin pasado": sin maestros, sin líneas de inspiración más que ellos mismos y sus circundantes, nacidos al alero de su propia y espontánea creatividad. Obedece, finalmente, a la idea de que "la mayor parte de las composiciones [escritas antes del Centenario] son páginas que merecen el sueño que duermen en las elaboradas encuadernaciones de la época"[3]. Ni el mismo Eugenio Pereira Salas puede desconocer,

1. Este trabajo es una versión revisada del presentado al VII Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés" 2010, en el cual obtuvo mención honrosa.

2. *Las Últimas Noticias*, 27/11/1916; citado por Uzcátegui 1919:12-13.

3. Pereira Salas 1957:357.

sin embargo, que aun en aquella época había en Chile compositores profesionales, "en su mayor parte extranjeros residentes, principalmente italianos y alemanes" cuyos "continuadores fueron sus discípulos tanto de la enseñanza privada [...] como del Conservatorio Nacional de Música"[4]. Para Vicente Salas Viú, sólo con la llegada del Centenario se recoge "la tradición establecida por las antiguas sociedades filarmónicas, hacia un paulatino progreso de la cultura musical chilena"[5].

Mediante la *Creación Musical en Chile 1900-1951* de Salas Viú, y el artículo del mismo año escrito por Pereira Salas, "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX"[6], se fue con firmeza asentando la idea de que la música chilena seria -o más bien, seriamente creada- nació después de 1910, con el surgimiento de la Sociedad Bach y del Grupo de los Diez. Así, la historiografía musical local simplemente dejó atrás a aquellos compositores no adscritos al programa generado con la reforma al Conservatorio de Domingo Santa Cruz en 1928. El mismo Enrique Soro -quien, como Santa Cruz señala en sus memorias, habría tildado el proyecto de "antidemocrático"[7]-, lamentaba en 1940 la situación:

> "El presidente de la Sociedad [Bach], nombrado Decano, dijo de mí que me había graduado en el peor conservatorio: ¡El de Milán! y él [no se graduó] en ninguno. Fue alumno particular mío y un día le dije que no malgastara su plata, pues carecía de vocación para la música. [... En sus comunicados como decano] aparece que hasta 1920 no se produjo aquí nada que valiera la pena en materia de música, y que todos los progresos se deben a la Sociedad Bach"[8].

El desconocimiento que acarreó la publicidad de Santa Cruz tuvo consecuencias nefastas no sólo para Enrique Soro, sino para la divulgación de la música de todos aquellos que pertenecieron enraizadamente al antiguo conservatorio; Aníbal Aracena Infanta, Pedro Valencia Curbis, Juan Casanova Vicuña, Luigi Stefano Giarda, Roberto Puelma, Raoul Hügel, Eliodoro Ortíz de Zárate y Celerino Pereira, entre otros. Para muchos, tal desconocimiento se experimentó en vida, y puede observarse en palabras privadas de Giarda: "Estoy desilusionado, humillado. Separado del Conservatorio en donde trabajé por 22 años. Sufriente, triste, quisiera dormirme apaciblemente en un profundo sueño que no tenga despertar"[9]. El mismo Santa Cruz cuenta que, en una "trágica y pintoresca escena", Giarda se le acercó un día y le dijo: "¡Desde que usted apareció no se puede vivir un momento en paz!"[10].

Factores comunes entre dichos compositores marcan aquel alejamiento de la escena nacional: en primer lugar, no sólo mantenían todos una relación directa o indirecta con el antiguo Conservatorio Nacional sino que, en su mayoría, se relacionaban también con la ópera italiana -y, por tanto, con el Teatro Municipal-; sus obras además, tenían un indudable asidero en la tradición del salón decimonónico y

4. Pereira Salas 1957:361-62.

5. Salas Viú 1951:19.

6. *Revista Musical Chilena,* XL /40, 1950-1951.

7. Santa Cruz 2008:203. Soro pensaba así porque "se había hablado de conciertos pagados y porque el requisito de Humanidades para los estudios superiores significaba limitaciones al estudiante de modestos recursos".

8. *El Mercurio,* 23/06/1940. Agradezco esta información a Roberto Doniez Soro.

9. Barrientos 1996:58.

10. Santa Cruz 2008:218.

la melodía como principal aliciente de la creación musical. Tales elementos pueden encontrarse también con claridad en los primeros tiempos de Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Carlos Lavín y, hasta el final, en composiciones de Enrique Soro, Giarda y Puelma[11]. De hecho, la profusa amplitud de música descriptiva en Chile a principios de siglo XX, y de *suites* con movimientos pequeños en forma binaria o ternaria en todas las formaciones instrumentales, son prueba clara de una relación con el salón que es desconocida años más tarde para especificar qué o cuál es la música chilena. Así, la música de Giarda, Hügel y Ortíz de Zárate tendría para Roberto Escobar más relación con la de Isidora Zegers, José Zapiola y Guillermo Frick -todos nacidos cerca de ochenta años antes- que con la de sus contemporáneos como Allende, Bisquert, Leng y Cotapos, por lo cual no habría ningún eslabón comunicativo[12]. Según el mismo Escobar, serían estos últimos quienes crearían "las primeras obras sinfónicas chilenas entre 1919 y 1992", contra toda la información conocida de antemano.

La noción de que la música chilena de concierto nacería recién a fines de la década del 1910 se perpetúa incluso hasta nuestros días, casi un siglo más tarde. Más allá del libro, se ve claramente reflejada en la selección musical para los volúmenes de *Música Chilena del Siglo XX* del sello SVR, y en la selección realizada por el Comité de Publicaciones de SCD y por un grupo de musicólogos para el disco doble *Antología de la Música Chilena: Música Docta*, editado por la Comisión Bicentenario[13]. Junto a otras propuestas similares, ambas dan cuenta de aquel proceso de exclusión ocurrido hacia las primeras dos décadas del siglo XX, de la supuesta imposibilidad de un tránsito entre siglos, y de la negación de la actividad musical propia del antiguo Conservatorio Nacional.

Obviamente, tal proceso de "negación" ha impedido un conocimiento más profundo de la obra de estos compositores. Pero existe también un conflicto metodológico por el cual la mayoría de aquellas obras, si no perdidas, han quedado en manos familiares y no se encuentran en archivos o bibliotecas públicos. La obra de Enrique Soro está aún en manos de su familia, al igual que la de Ortíz de Zárate, y sólo algunas composiciones de Hügel -sin duda un número muy reducido-, se hallan en el Teatro Municipal de Santiago. De la mayoría de los otros compositores únicamente se recuerda el nombre. Por el contrario, la obra de Giarda está compilada en varios volúmenes en el Centro de Documentación del departamento de Musicología de la Universidad de Chile[14].

Sólo un estudio en profundidad de la música de estos compositores puede determinar su real influencia en las generaciones posteriores, y el estilo musical preponderante en Chile antes de la reforma del Conservatorio Nacional a fines de los años veinte. A modo de hipótesis para estudios futuros, podría quizás señalarse que, respecto a los autores musicales de tradición escrita a principios del siglo XX, en Chile parece haber tres tendencias: la de aquéllos relacionados con la ópera, el salón decimonónico y el Conservatorio Nacional; la de aquéllos relacionados con las derivaciones "progresistas" del salón

11. Obras en estilo de salón de Allende y Leng pueden encontrarse en la revista *Música*, que dedica números a ambos compositores, junto a otros mencionados en esta lista.

12. Escobar 1995:98-99.

13. En el librillo que acompaña este disco doble se señala que la selección refleja que "la historia del arte musical del siglo pasado puede reconstruirse en gran medida como historia de la transgresión de tradiciones musicales heredadas". Así, también se desprende de él que será la nueva institucionalidad planteada desde la década del veinte, la que transformará la música en Chile y se refleja en la antología, así como en otras propuestas similares -discos, páginas web, etc.- acaecidas desde entonces.

14. Entregada en donación por un hijo del compositor.

llevadas a cabo por Arrieta Cañas, los García Guerrero, José Miguel Besoaín y, más tarde, por el Grupo de los Diez y la Sociedad Bach; y finalmente, la de aquéllos con tareas funcionales, la mayoría egresados del Conservatorio, que se especializaban en música de iglesia, de teatro, popular, de banda, de salón y/o de cabaret.

Sinfonismo en Chile a comienzos del siglo XX

En el presente ensayo buscaré demostrar que, muy lejos del "italianismo superfluo" y de la baja calidad artística que se les achacó sistemáticamente[15], esta generación de compositores realizó una producción musical que, si bien desconocida, es esencial para entender el paso creativo entre ambos siglos, aunque en palabras de Salas Viú por ejemplo, una y otra centuria representan procesos independientes:

> "La modesta y reducida producción de los compositores del siglo XIX [...] nada válido podía ofrecer como punto de partida a los músicos de comienzos del nuestro, [puesto que se] presenta como un fenómeno concluso, simple y yerto hecho histórico, el que ha llenado la vida musical precedente. [...] No hay ni el menor punto de contacto entre ese pasado y la música contemporánea"[16].

Al contrario, me parece claro que existe una continuidad palpable -o audible- entre el siglo XIX y el XX, algo que he señalado ya en las páginas anteriores, y se refleja tanto en factores estilísticos y de repertorio, como en nombres y obras particulares. Por ello, es también importante trabajar a partir de casos específicos que aclaren el universo musical de las primeras dos décadas del siglo XX y su relación con aquéllas inmediatamente anteriores y posteriores. Con dicho fin, me centraré en un solo género -el poema sinfónico como música descriptiva-, rescatando a la vez la figura prácticamente desconocida de Raúl Hügel, compositor de algunas de las primeras obras orquestales de largo aliento en Chile y que, como otros de su generación, estableció un vínculo entre el salón del siglo XIX y la sala de conciertos del XX[17]. Hügel, sin embargo, será un punto final, puesto que es necesario establecer primero un arco en retrospectiva respecto de cómo se generó una idea de música programática chilena de tipo sinfónica, en la musicología nacional posterior a la creación de la *Revista Musical Chilena.*

Para Vicente Salas Viú, poca duda hay de que *La Muerte de Alsino* de Alfonso Leng fue el primer poema sinfónico chileno, sin desconocer que el estilo "poemático" o descriptivo fue central en la producción nacional, particularmente entre 1910 y 1940. Aun así, considera que las demás obras son evidentemente inferiores y no iniciadoras de una pauta, puesto que serían descripciones de "pintura exterior" -en palabras de Beethoven- y no de "sentimientos o de situaciones psicológicas"[18]. Cuánto niega con ello la verdadera situación circundante a la composición de *Alsino,* en particular si nos referimos a la música de Giarda, es un tema que trataré más adelante.

La Muerte de Alsino no sería "el punto de partida, o el impulsor, de un aspecto de la música artística chilena que tanto relieve tiene", como enfatiza Salas Viú, aun cuando aclara que "no debo haber

15. Salas Viú (1951:34) habla más bien de "contagios con la blanda música de salón de una época en decadencia".

16. Salas Viú 1951: 24 y 25.

17. Quisiera agradecer la ayuda de don Benjamín Cabieses, por años archivero en el Teatro Municipal, quien procuró guardar para el futuro la obra de Hügel, desconocida tanto o más entonces que hoy. Sin su labor, mucha investigación pasada, presente y futura sería un imposible.

18. Salas Viú 1957: 26.

olvidado nada de relieve en las actividades musicales de que pudo gozar y que contribuyeron a la formación de un músico como Alfonso Leng, por el tiempo en el que inició la composición de 'La Muerte de Alsino' "[19]. Todo se resumen en una frase: "¿Qué pudo llegar a los oídos del autor de 'Alsino' como música viva?"[20], afirmación que permite continuar recorriendo la música descriptiva chilena antes de 1920.

Alfonso Leng no desconocía las composiciones de sus contemporáneos, lo que queda claro a partir de su biografía y comentarios en la prensa. Pero ¿era posible escuchar entonces en Chile algo similar a *Alsino*? Dos años después de su estreno en 1921, Leng escribía una crítica para *El Mercurio* -junto a Próspero Bisquert- al poema *Más allá de la muerte* de Luigi Stefano Giarda, estrenado en 1923 "a gran orquesta". No dudaron en calificarla como "la obra más hermosa de este notable compositor, [un poema sinfónico] saturado de toda su naturaleza filosófic[a] y transcendental"[21].

Aunque la composición antes mencionada es posterior a *Alsino*, no era la primera obra de Giarda que Leng escuchaba, ni tampoco su primer poema sinfónico "en vivo". En 1915, en un *Gran Concierto Sinfónico del Maestro Giarda,* se estrenó en Chile la primera parte de *Más allá de la muerte* llamada *La Vida,* fuertemente influida por Richard Strauss[22]. Leng debió oír dicha obra necesariamente, puesto que Luigi Stefano Giarda la dirigió nuevamente el 1° de junio de 1920. En ese concierto se estrenó además el arreglo sinfónico de las *Doloras* de Leng dirigidas por el mismo Giarda, que también incluyó el *Poema Pastoril* para orquesta de Bisquert y el *Concierto para piano* de Enrique Soro[23]. Semanas más tarde, si no días, Leng comenzó la composición de su *Muerte de Alsino,* finalizada algunos meses después. Aun así, Salas Viú parece invertir la relación, al señalar que "Luis Esteban Giarda, después del estreno de 'La Muerte de Alsino', se sintió emulado a marchar por rutas paralelas a las elegidas por Leng y escribió el poema sinfónico 'Más allá de la Muerte' "[24].

Es notorio que Alfonso Leng formaba parte de un mundo musical un poco más vasto del vislumbrado por Salas Viú en sus estudios sobre Chile, y no sólo escuchó otras obras chilenas de calidad, incluyendo algunas de autoría propia, sino también algunos poemas sinfónicos. Consecuentemente, el estilo sinfónico no nació en Chile con *La Muerte de Alsino*, pues esta obra se generó del conocimiento y audición de músicas anteriores en un universo más amplio. Tampoco es la primera obra descriptiva chilena de tipo "filosófico personal", en palabras de Salas Viú, pues *La Vida* es una composición del mismo orden[25]. En el presente ensayo por tanto, y de manera arbitraria, la pregunta apunta a los inicios del arte sinfónico en Chile y a una posible gama de composiciones anteriores al cierre del Conservatorio, especialmente en el campo descriptivo. Se trata de un camino en retroceso y bastante difícil, dado que

19. Salas Viú 1957: 25.

20. Salas Viú 1957: 23.

21. Artículo para *El Mercurio*, 3/10/1923; citado por la revista *Música*, IV/ 24.

22. Barrientos 1996: 54 y 56; sobre la influencia de Richard Strauss en su orquestación y proceso temático, p. 65.

23. *Las Doloras* fueron dirigidas el mismo año también por Dumesmil y luego por Soro y Buchwald, lo que habla también de la cantidad de música chilena que podía escucharse entonces: ¿Cuántas veces más ha tenido, en nuestra historia, la posibilidad un compositor de escuchar una obra sinfónica suya por cuatro directores distintos en un mismo año? Esto, sin duda, contradice la idea a veces arraigada del progreso realizado por la Sociedad Bach al centralizar la actividad musical chilena en torno a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

24. Salas Viú 1951: 243.

25. Y siendo que este criterio, como separación de estilo, está relacionada con el estilo sinfónico no programático, que para los músicos de comienzos del siglo XX tendría aún tanto de romántico, personal y confesional, como si de declaraciones espirituales se tratase.

casi no hay a la fecha investigaciones sobre el antiguo Conservatorio Nacional, y menos aún sobre la estética de aquellos músicos que lo componían o que podían crear a partir de la fuente de trabajo que éste representaba.

La primera pista que tenemos es, por cierto, la obra de Luigi Stefano Giarda, depositada en la Universidad de Chile y estudiada por Iván Barrientos como parte de su tesis de licenciatura -e incluida posteriormente, en un libro y un artículo para la *Revista Musical Chilena*[26]-. Giarda compuso cinco poemas sinfónicos durante su carrera. El primero, *Fantasmas*, fue realizado en Italia, y sólo en 1913 compuso en Chile *La Vita*, op.107, al que seguirían *A Orillas del Mar*, op.119 (1916-18); *Loreley*, op.118 (1918) y *Más allá de la muerte*, op.131 (1922) , segunda parte de su op.107[27]. Así -y a pocos años de que el sinfonismo instrumental cumpla aquí su centenario-, se puede establecer al menos un rastro de dicho género, que no está pensado para el salón ni incluye el uso de la voz humana. No obstante lo anterior, cabe señalar que las huellas de la obra de Giarda se pierden en los confines de Italia y la influencia directa de sus audiciones europeas.

Los grandes *Conciertos Sinfónicos* de Giarda no son únicos en Chile y tienen un antecedente directo en nuestro país: los *Conciertos Simphónicos "Ortíz de Zárate"*, realizados inicialmente para el Centenario, y luego cinco veces en 1915, en el Teatro Comedia de Santiago. En aquella ocasión se ofrecieron dos poemas sinfónicos: *La Notte (sus misterios, sus terrores, su poesía)* como parte del tercer concierto de la serie[28], y, en estreno, *Danza e Amore (poema symphónico, evolución cíclica de la Danza a travez de los tiempos)*. En el primer concierto se interpretó además *Patria*, "rapsodia symphónica sobre el Folklore Chileno", y en el quinto concierto, nuevamente *Chile (1810 -1910)*, cantata sinfónica compuesta con ocasión del Centenario[29]. Según el programa, Ortíz de Zárate era en 1915 el conocido "autor de los poemas sinfónicos" *La Noche, Chile, Dante y Patria,* "y de las óperas" *La Florista, Juana La Loca, Lautaro, Taso y Leonora*[30]. Aunque el nombre de estos poemas sinfónicos es recordado en el número dedicado a su persona por la revista *Música*, sigue reconociéndose al porteño principalmente por haber sido el primer chileno en estrenar, en 1895, una ópera propia -*La Florista de Lugano*- en el Teatro Municipal de Santiago[31] -lo que quizás tenga relación con la calidad misma de las obras-. En palabras de Emilio Uzcátegui, *La Notte*

> "es una composición decididamente a la italiana, de la que se puede decir: *bonita?* [sic]; pero que está desprovista de energía, que no emociona. A más de un acentuado abuso del trinado, que se nota una tendencia melódica exagerada y exclusivista, en que la mayoría de los instrumentos suenan porque sí, a la fuerza, sólo para acompañar"[32].

26. Ver bibliografía.

27. Barrientos 1996: 61.

28. Siendo sus partes "Il Crepusculo", "Astro D'Amore", "Pudico Tramonto" y "Luce, Amore e Vita (Himno al Sol)".

29. De *Patria* son los movimientos "Marziale (La alborada de un Gran Pueblo)", "Allegro (El alma popular)" y "Allegro Marziale (Vencer o Morir!!)" y de *Chile (1810 – 1910)* "La Gloria" (Soprano), "El Trabajo" (Barítono), "El Arte" (Tenor), "La Paz" (Contralto) y el Coro Final. Con esta obra finalizaron los conciertos *Ortíz de Zárate* de 1915, con precios que iban de 5 a 40 pesos la entrada. Debe mencionarse, como anécdota, el cuarto concierto de la serie, donde se interpretaron su cuarteto, quinteto, sexteto, dos septetos y un octeto, en orden creciente.

30. Para 1915 ya se habían estrenado tanto *La Florista* como *Lautaro* en el Teatro Municipal. La información de este párrafo con respecto a los Conciertos Symphónicos de Zárate proviene de los programas de estos conciertos que se encuentran en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (Centro DAE) del Teatro Municipal.

31. *Música*, II/7, 1921.

32. Uzcátegui 1919: 221.

En 1919, Ortíz de Zárate es comisionado por el gobierno -junto a Celerino Pereira, Federico Stöber y Giarda- para realizar un estudio de posible reforma al Conservatorio. La razón principal es la jubilación del entonces director, Carlos Aldunate. Pero hay razones más profundas, pues para Soro, el director debe transformarse en un director artístico, y el Conservatorio en un centro de excelencia para la música chilena, con músicos aficionados y profesionales, opinión secundada por Giarda. Para Ortíz de Zárate sin embargo, dicho centro de estudios debe formar artistas de excelencia, principalmente cantantes, que puedan servir a la ópera como primer escenario nacional. Zárate no ve gran provecho en que la mayoría de los alumnos del Conservatorio estudien piano, y cree que debiera profundizarse en la enseñanza profesional de instrumentistas, dejando de lado a los aficionados, asunto que volverá al tapete con la reforma de Santa Cruz[33].

Lo cierto es que, en aquel tiempo, los músicos de orquesta egresados del Conservatorio ocupaban una serie de puestos en la orquesta del Teatro Municipal, en otros teatros de la capital y del país, en la mayoría de las iglesias con capilla u órgano, y en orquestas pequeñas para diversos espectáculos. La orquesta del Conservatorio, por su parte, era la primera Orquesta Sinfónica completamente equipada de Chile, y realizaba casi todos sus conciertos en el escenario del Teatro Municipal. Las opiniones de Ortíz de Zárate, por tanto, nos acercan más al mundo de la ópera que las de Giarda y Soro, considerando aquél que el Conservatorio se debía, primero que nada, a los escenarios líricos de Chile. Quizás por esto, en la obra de Ortíz de Zárate los poemas sinfónicos son, efectivamente, obras referencialmente melódicas y, en algunos casos, efectivamente cantadas.

En cualquier caso, ya antes de Ortíz de Zárate se había iniciado la búsqueda de un sinfonismo chileno, y por lo tanto, los compositores nacionales investigaban descripciones sinfónicas de algún elemento local. Su germen estaba en la mente del violinista de la última fila en la orquesta que estrenó, justamente, *La Florista* de Zárate: Raúl Hügel, entonces de sólo 16 años. Hügel fue una de esas estrellas fugaces que, de tarde en tarde, se van llenas de promesas lanzadas al cielo. Tras un brillante comienzo, poco después de los treinta años, pareciera que dejó su labor como compositor, e incluso la interpretación de sus propias obras. Hacia 1918, Uzcátegui no lo menciona entre sus *Músicos Chilenos Contemporáneos,* ni como compositor ni como intérprete. Así, ya para tiempos de Salas Viú -cuando él mismo señala que no podrá decirse de su libro que "está regido por un criterio excluyente [porque en éstas páginas] se encuentran todos los compositores que los son"- Hügel ha desaparecido por completo del mapa[34].

Hügel: de Richard Strauss a *Fresia*

Hügel nació en París, Francia, durante una de las tantas giras de concierto de su padre, el chelista Arturo Hügel. En 1880 emprendió éste una gira a América del Sur, radicándose un par de años en Brasil y Argentina para luego llegar a Chile, donde en 1885 formó la conocida "Sociedad Cuarteto" -punto clave de la música chilena para Eugenio Pereira Salas, quien le dedica un capítulo en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*-. Para Pereira Salas, Arturo Hügel fue uno de los músicos más relevantes en la renovación del salón de las últimas dos décadas del siglo XIX, especialmente como intérprete,

33. Artículos en *La Nación,* del 12, 15 y 16 de abril de 1919. Agradezco la referencia original a Roberto Doniez Soro. El artículo del 15 de abril está redactado por Eliodoro Ortíz de Zárate.

34. Salas Viú 1951:14.

pues -como también señala Arrieta Cañas- fue en la labor de la Sociedad Cuarteto que, primeramente, se descubrió el romanticismo alemán en los salones chilenos. Tampoco desconoce Pereira Salas su labor como compositor. Arturo Hügel escribió al menos dos fantasías sobre temas de ópera -una para *Tannhäuser* y otra de *Lucia di Lamermoor*-, y una *Zamacueca Sentimental* de largo aliento editada por Juan Augusto Böhme en Santiago en 1899.

Sería este mismo editor quien daría algunos impulsos a Raoul Hügel, con la publicación de su vals de salón *Souvenir de Pau* en la colección *Joyas Musicales de Salón*[35]. También de esta época se conoce el lied *Valdivia*, con letra de Hugo Kunz[36] (op.19, editado en Leipzig durante su estadía en Alemania) e *Il Sofrire,* editado en el *Álbum Musical* de Henri Lanz[37]. Así, la obra del hijo seguirá en un principio a la del padre, y también a las expectativas del público de salón propio del último cuarto del siglo XIX. Hügel, que había tomado clases de piano y violín con Arturo y luego de composición en el Conservatorio con otro alemán, Federico Stöber -quien llega al país en 1899-, vive sus primeros años en Chile, justamente, anclado al conocimiento que puede recibir acá, pero también con continuas influencias extranjeras[38]. A sus quince años asume como violinista en la orquesta del Teatro Municipal donde su padre es el primer chelista, y en 1895 gana el "Certamen de Música que patrocinaran Luis Arrieta, Celerino Pereira y Marcial Martínez, y gracias a las recompensa partió a Europa a perfeccionarse en esta ciencia" [39].

Vuelve a Chile en 1899[40] con varias obras bajo el brazo; entre ellas, al menos dos óperas en alemán -*Velleda* y *Gismonda*- que más tarde darán que hablar. Si bien el estilo aprendido en Chile no desaparece del todo -el lied *Valdivia* podría perfectamente ser un aria de *Velleda-,* cierta madurez de estilo y, principalmente, un aprendizaje de las técnicas de orquestación e instrumentación propias de fines del siglo XIX, lo llevan a lanzarse prontamente en diversas áreas de la creación musical. Su facilidad para componer le permite terminar en tres años algunas obras más: la ópera *La Destrucción de Roma*, la romanza *La Oración de la Tarde*, la ópera *Amor de Madre*, las zarzuelas *La lei y el Crimen* y *Friné,* y el poema sinfónico *La Luz del Edén*, sobre versos de Eduardo de la Barra, probablemente el primer poema sinfónico chileno, hoy perdido. En palabras de Tito V. Lisoni, basta con oír esta última obra para darse cuenta de que "sus veintiún años están cubiertos con los laureles de los triunfos artísticos". Su sonido, alemán y clásico-romántico, "ha sabido endulzarlo con las armonías de la escuela italiana, consiguiendo de esta manera cultivar un estilo agradable, al par que correcto y severo"[41]. En las reuniones propiciadas por Arrieta Cañas también a su regreso, estrena al menos *Abendlied, Reverie* y *Variaciones,* para piano; unas *Variaciones* para dos pianos, *Wanderlied* para piano y chelo, y dos tríos para violín, piano y chelo[42].

35. Pereira Salas 1978: 86, 87.

36. Autor también del libro referencial sobre los alemanes en Chile, *Chile und die Deutschen Colonien* (1890).

37. Todas parecen ser obras anteriores a su partida a Europa por razones de estudio y, por tanto, probablemente de la década del 1880. Las tres aparecen referidas por Eugenio Pereira Salas en su *Biobliografía* (1978:86-87). Solo he podido ubicar el lied *Valdivia,* que se encuentra en el Teatro Municipal de Santiago.

38. Sandoval 1911:15 y Pereira Salas 1957: 175.

39. Pereira Salas 1957: 250. También hay una breve nota biográfica en su álbum de recortes.

40. Según su propio diario. Pereira Salas (1978: 86) registra que habría regresado en 1898.

41. Comentario de Tito V. Lisoni en el álbum de *Velleda*, Centro DAE del Teatro Municipal.

42. Arrieta 1954: 33.

De las primeras composiciones tras su regreso a Chile, la pieza orquestal más larga que sobrevive es la obertura de *La Destrucción de Roma*. Se trata de una obra muy marcada por la influencia de Wagner, con dos temas principales y una orquestación con una impresionante batería de instrumentos para haber sido interpretada en un concierto de aficionados en Chile hacia el año 1900: flautín, tres flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, clarinete bajo, tres fagotes, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, arpa, percusión y cuerdas, es decir, una orquesta romántica completa. Según *El Ferrocarril,* la obra fue aplaudida largamente en su estreno, el 30 de noviembre de aquel año: "Tiene este trozo bellezas de primer orden. El tema que recorre todo el preludio, es de una ternura exquisita, es una queja, que se repite periódicamente en diferentes formas. ¡Qué soberbia concepción es esta obra!"[43].

Pareciera sin embargo que el mayor hito en la carrera de Raoul Hügel -y aquél por el cual se le recuerda como uno de los pocos afortunados compositores chilenos que estrenaron una ópera-, es la primera presentación de *Velleda*, en 1902. Junto a sus partituras que se conservan en el Teatro Municipal, sobrevive un álbum de recuerdos de sus amigos y felicitaciones por el estreno, y un diario de recortes de prensa referidos a estrenos de sus obras y algunos conciertos. Un periódico, por ejemplo, señala que "*Velleda* es la obra de más importancia que ha hecho hasta hoy y la entrega al juicio del público santiaguino buscando un aliento vigoroso y el estímulo de sus compatriotas". Para otros es "autor de la música y letra de una ópera que, a juicio de algunos críticos bastante entendidos, es lo mejor que ha producido el arte nacional"[44]. Según todos los periódicos, el 21 de julio la sala se llenó por completo y con la más alta expectativa. Kefas, crítico de *Porvenir,* escribe que "*Velleda* presenta pasajes de belleza adorable; hay en ella pasión y sentimiento siempre verdaderos, aunque casi siempre nervioso. Su autor ha entrado de lleno en el catálogo de los maestros, toda vez que su obra revela las más felices disposiciones". Para *La Ilustración* "la música es bellísima y no tenemos temor alguno en declarar que puede formar al lado de las mejores producciones modernas. El joven Hügel no es una esperanza, es una realidad". Tras el estreno de la ópera del compositor -que ha cumplido recién 23 años-, la casa de Otto Becker manda imprimir el retrato de Hügel para ponerlo a la venta en la vitrina a pedido del público. Poco después, un periódico se suma con un poema sobre las virtudes de Hügel y una descripción romántica de su porte físico: "Raoul Hügel, un mozo de cabeza apolínea y grandes ojos, medio hundidos bajo las cejas aterciopeladas, como si acecharan desde un escondite la silueta impalpable e invisible de la Gloria, acaba de deslizarse silenciosamente por las puertas esplendentes de la Inmortalidad...".

Tan silencioso se deslizó Raoul Hügel que, tras el estreno de su ópera, su figura como compositor prácticamente desaparece. La búsqueda de causas para tales eventos es siempre más bien un malabarismo entre vacíos que un disparo certero, pero pareciera que el mismo estreno de *Velleda* desencadenó una renuencia a nuevos conciertos orquestales. En aquella época, el público asistía al Teatro Santiago a presenciar más que nada comedias, revistas y zarzuelas. Al leer el título, más de alguno pensó que, efectivamente, se trataba de una nueva zarzuela, teniendo Hügel ya dos a su haber. Según el periodista

43. *El Ferrocarril*, 05/12/1900, Álbum de Hügel en el Centro DAE.

44. Lamentablemente estas críticas no llevan fecha ni referencia, aunque son contemporáneas. Aquellas otras citas que apuntemos en estos párrafos, y no lleven cita de su origen, pertenecen todas al álbum de recortes de Raoul Hügel que se encuentra en el Teatro Municipal de Santiago.

del *Ilustrado,* el público iba a ver "*La Vereda*, como decía un rotito de los pisos superiores [sic]". Varios periódicos alabaron el arrojo de Hügel, mientras que otros lo reprendieron por no haberse preocupado durante más tiempo de los ensayos. Como interpretación, el estreno de *Velleda* fue considerado un amplio fracaso[45].

Ello explicaría por qué en los años siguientes y previos al Centenario, su vida se vuelca prácticamente por completo a su trabajo y a sus estudios como pianista, y por qué la mayoría de sus nuevos estrenos fueron de obras pequeñas para piano solo o para piano y orquesta, en las cuales puede lucir su talento como virtuoso -tanto o más alabado que sus habilidades para componer-:

> "El señor Raoul Hügel demostró que pertenece a aquel número de pianistas que ya no conocen dificultades técnicas; pero, al propio tiempo, es un músico muy inteligente, que penetra en el carácter de los diferentes compositores. La pulsación es excelente y Hügel es, en una palabra, un notabilísimo pianista".

Al parecer, durante los años siguientes a *Velleda* sólo estrena una obra de gran envergadura: el *Andante Sinfónico,* pequeño concierto para piano y orquesta. Claramente, y al igual que su anterior fantasía *Francesca da Rimini*, el *Andante* es una obra para lucimiento del pianista frente a la orquesta. El concierto es de nuevo criticado por la prensa, principalmente por la falta de ensayos en la orquesta, que contrasta profundamente con el arte de Hügel como pianista. Algunos señalan que, pese a las promesas, Raoul no podrá superar el arte de su padre: "No sabemos -señala uno- por qué ese viejo arco nos arranca los más sentidos suspiros de dolor, ora de alegría". Pensar en una competitividad entre ambos sería precipitado y casi rídiculo, particularmente porque realizaron tantos conciertos juntos; como apunta un periodista de *El Mercurio*, "Arturo i Raoul Hügel, nuestros antiguos conocidos, como siempre, hicieron la fuerza de la noche".

Es probable que la imposibilidad para vivir de la composición y el constante fracaso para montar bien una obra sinfónica en Chile, lo hiciesen cambiar sus expectativas en el país -cambio que se refleja en sus propios recortes de prensa-. Durante los años siguientes se dedica casi por entero a su labor como profesor y a los recitales con sus alumnos. Serán estos mismos recitales los que, en la década de los veinte, seguirán entregándole un lugar en la vida musical santiaguina tras el fallecimiento de su reconocido padre. En 1925, Hügel es invitado por Santa Cruz para participar en la comisión de reforma al Conservatorio, según el Decreto-Ley N°801. Sin embargo, como profesor en el Conservatorio Nacional y en aquel de la Sociedad Bach, toma rápidamente partido por Soro y, junto a Juan Casanova Vicuña -llamado por orden militar-, forma parte de la oposición directa a Santa Cruz, Carlos Mondaca -subsecretario de la Universidad, poeta, y el único no-músico de la Comisión- y Pedro Humberto Allende. El voto de Mondaca pesó más y rompió el balance de la comisión, con los resultados ya conocidos. Aún así, y pese a esta "traición", Santa Cruz siguió reconociendo a Hügel como uno de los mejores profesores de piano de Chile, junto a Rosita Renard[46].

45. Quizás con la excepción del aria del niño pescador, con que comienza la ópera, y que fuera cantada por su hermana.

46. Santa Cruz 2008: 200-202 y 295.

Raúl Hügel (piano) junto a su padre Arturo, ca. 1910. (Fuente: FC-000158, Centro DAETMS)

Un poema sinfónico para el Centenario

La última obra que se le conoce a Raúl Hügel es, justamente, el poema sinfónico *Fresia*. Inspirada en el canto XXIX de *La Araucana* y firmada anónimamente por "Arauco", muestra claras evidencias de haber sido presentada a un concurso de composición. La portada exhibe la fecha del "16 de abril - 16 de mayo 1910", y al final de la partitura se lee "14 de agosto, 1910", es decir, poco antes de la celebración del Centenario. El hecho de que esté escrita para dos pianos, con anotaciones y la especificación "para gran orquesta" en la portada, podría señalar que aquél era el formato en que se presentaban las obras al jurado. Al menos tengo noticia de un concierto donde efectivamente se estrenó la obra, aunque no haya encontrado comentarios de prensa sobre ella[47]. Claramente, la versión para dos pianos es una reducción de la orquestación original, con efectos que reproducen algunos instrumentos como el timbal, la caja o las cuerdas en *tremolo*. También es evidente la división entre el uso del contrabajo y del chelo en la mano izquierda del segundo piano, y en el empleo de un *tremolo* intermedio, probablemente de las violas, si bien se incluyen notas extra que deben ser parte de la armonía de los bronces; este tipo de transcripción es común en la época, observándose, por ejemplo, en aquéllas para

47. Se estrenó en un concierto que, por sí solo, desmiente toda noción de que un arte sinfónico en Chile era imposible antes de 1920, al igual que su ejecución instrumental. Se trata de un concierto en homenaje a la Asociación de Educación Nacional por parte de la Ilustre Municipalidad de Santiago en el Teatro Municipal, el miércoles 17 de septiembre de 1913. En esa ocasión se dieron, además de *Fresia*: *Triste Stagione* y la *Danza Fantástica* de Enrique Soro; de Giarda su poema sinfónico *Los Fantasmas;* de Nino Marcelli un poema sinfónico titulado *Alborada Primaveral* y de Pedro Humberto Allende los dos primeros tiempos de una *Sinfonía en Si bemol*, muy anterior a la romántica de Soro, que desconozco si fue completada alguna vez.

piano a cuatro manos de los poemas sinfónicos de Richard Strauss editadas por casas de Leipzig y München[48].

Existe un marcado contraste entre esta obra y cualquier ejercicio de música descriptiva anterior. De hecho, aparte del otro poema sinfónico de Hügel, sólo tengo noticias de otras dos composiciones mas realizadas en Chile -que merecerían una dedicación propia en futuros trabajos-. La primera, claramente contingente a su tiempo, es *Glorias de D. Pedro León Gallo. Cuadrillas Militares*. Compuesta por Fidelis Pastor del Solar, pareciera ser cercana a 1851, año de la Revolución. *Las Bellas Coquimbanas,* también de Fidelis del Solar, se vendía en 1859, así es que aquella década calzaría con el tiempo de su producción[49]. *Glorias* está compuesta por cinco cuadrillas, con los títulos siguientes: N°1, *Pantalón: El 5 de Enero o Revolución de Copiapó*; N°2, *Été: Travesia del esierto*; N°3, *Poule: Batalla de los Loros*; N°4, *Pastourelle: Entrada a La Serena*; N°5, *Finale: Todo se ha perdido MENOS EL HONOR.* La obra trasluce cierto carácter descriptivo, logrado, por ejemplo, a través de la tensión que producen las alternancias entre mayor y menor en la segunda cuadrilla -el hecho de que la obra, escrita en Do mayor, termine en un marcado Do menor, refiere obviamente a la derrota final-. Sin embargo -y a pesar de los pequeños detalles-, muestra más similitudes con las danzas y piezas de salón de títulos pintorescos -como las de Isidora Zegers, por ejemplo-, que a una obra específicamente descriptiva.

Otro ejemplo contemporáneo es el vals de concierto llamado *El Temporal del Cabo de Hornos* de Augusto Casanovas, dedicada a José Joaquín Pérez para su cumpleaños (op. 2, editada por la Litografía de F. Oliva). Según Pereira Salas, la obra se atribuye también a Telésforo Gabero, nacido en Mendoza y autor de *El Terremoto de Mendoza,* igualmente popular en territorio chileno que argentino. Ramón Laval la data en 1887, pero Pereira Salas y quien aquí escribe la ubican mucho antes[50]. Aunque igualmente ligada al salón, es mucho más rica en descripciones y sugerencias que la de Fidelis del Solar, con gran cantidad de detalles humorísticos: el canto de los marinos, que incluye "descansos" y adornos de campana en la mano derecha; la melancólica "tristeza de los pasajeros al ausentarse de su patria"; la "confusion de los pasajeros al ver la tormenta"; la plegaria en la mano derecha contra el temporal en la mano izquierda -quizás el mejor momento- y el cómo la tormenta se aplaca y finalmente se lanza el ancla, entre otros detalles.

Por el contrario, las obras de Hügel son composiciones orquestales de grandes arcos formales, con un claro sentido tardo-romántico de evolución temática, más bien a la manera de Wagner. Ello se refleja, por ejemplo, en la fanfarria con que comienza *Fresia,* que otorga la estructura rítmica a varios de los temas principales -incluyendo el del *Adagio-*. También la influencia de Bruckner se percibe claramente en algunas secciones; entre otras, en la cadencia de treinta y dos compases antes de la entrada -*Grandioso-* del tema señalado como "Toma, toma a tu hijo"[51]. Como ya señalé, la instrumentación está sólo anunciada, aunque hay claros indicios que nos permiten conjeturar características; del *Andante* para piano y orquesta, por ejemplo, conozco tanto la copia original como la transcripción a dos pianos.

48. He podido tener acceso a las transcripciones de *Muerte y Transfiguración* y *Till Eulenspiegel* para dos pianos y de *Don Quijote* para cuatro manos, todas realizadas por Otto Singer antes del 1900.

49. Eugenio Pereira Salas cita esta obra en su *Biobibliografía Musical*, pero en su versión arreglada para piano solo, editada por Niemeyer. Se le adscriben, según Pedro Pablo Figueroa, cerca de 250 obras. (Pereira Salas1978: 115).

50. Pereira Salas 1978: 39 y 132. La copia revisada de esta partitura y aquella de Fidelis del Solar se encuentran en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor.

51. El número treinta y dos (2^5) es común a las codas de varias sinfonías de Bruckner.

A partir de esta última, y también de las reducciones de *La Destrucción de Roma* y *Velleda*, es posible entender la manera de orquestar de Hügel, aproximándonos de mejor manera al estilo de *Fresia.* La principal diferencia estriba quizás en algunos usos que, sin duda, Hügel conoció a través de los poemas sinfónicos de Strauss durante su estadía en Berlín -estadía que coincide con un periodo de fecunda actividad para el compositor alemán, por lo cual el acceso de Hügel a dichos poemas es fácil de imaginar-[52]. También en ciertos elementos constructivos se asemeja Hügel a Strauss, como en la construcción de los clímax o en el desarrollo contrapuntístico de los temas, por ejemplo. En ocasiones, las ideas se superponen, o bien se construyen como una sumatoria de elementos constitutivos de pequeñas fugas y cánones, a la manera de ciertas secciones de *Also Sprach Zarathustra* -procedimiento que incluso puede encontrarse en canciones pequeñas como *Valdivia*-. Clara e indudablemente, se trata de una obra creada con una acabada conciencia de las tendencias compositivas de la época, en particular respecto al género "poema sinfónico" y al repertorio orquestal de fines de siglo.

Reflexiones en torno a una omisión

Me intriga profundamente la ausencia de información sobre *Fresia* y otras composiciones de Hügel. El fenómeno no puede ser achacado sólo a la historiografía musical. Mientras Giarda y Soro fueron excluidos -parcial o totalmente- de la nueva organización de la vida musical santiaguina durante la década del treinta y cuarenta, Hügel desaparece con bastante anterioridad, como si él mismo rechazara o abandonase su labor creativa. Aun así, su nombre se mantiene indefectiblemente ligado al de aquellos compositores que, por apoyarse mutuamente, quedan fuera de los círculos de la Universidad de Chile y, por tanto, de la ejecución oficial de obras musicales en el país. De Soro se han vuelto a interpretar algunas piezas tras su muerte, en particular sus *Tres Aires Chilenos* -más una burla que un honor, considerando lo poco representativa que es dentro de su obra total-, además del innegable *Concierto para piano*, grabado también por Herminia Raccagni y Víctor Tevah con la Sinfónica de Chile en 1977. De Giarda, lo último que se conoce es aquel concierto homenaje por sus 85 años, con la misma Sinfónica y Víctor Tevah -donde, entre otras obras, se interpretó *Más allá de la muerte*-. Poco más se ha sabido de Puelma -a excepción de su *Concierto para violín*-, de Casanova Vicuña o de Aracena Infanta.

La idea de una "música chilena" -en cuanto repertorio escrito no popular- se ha conformado como un canon particularmente visible. Podríamos casi llegar a pensar que, en su conformación, el término "académica" le corresponde perfectamente: partiendo de los gustos de Domingo Santa Cruz, Armando Carvajal y algunos pocos más -tan bien expresados en las memorias del primero-, de la labor de Vicente Salas Viú, y luego de Samuel Claro y Roberto Escobar, y de las ediciones conmemorativas del sello SVR -inspiradas en aquellas investigaciones y en el repertorio de la Sinfónica de Chile-, vemos que, de una manera u otra, la mayoría de los compositores referidos como tales han estado adscritos al ambiente universitario[53]. Podemos establecer una línea que, si bien certera en algunos aspectos, muestra claramente una exclusión que, pese a haber sido decidida, quizás no fue del todo consciente: aunque

52. Hügel regresó a Chile en 1899. Para aquella fecha en Berlín ya se habían estrenado *Aus Italien* (op.16, 1886), *Don Juan* (op.20, 1889) – con la cual *Fresia* tiene bastante similitud en el uso temático-, *Macbeth* (op.23, 1888), *Muerte y Transfiguración* (op.24, 1889), *Así habló Zaratustra* (op.30, 1896) -que dejó un sello patente en *Más allá de la muerte,* de Giarda-, *Till Eulenspiegel* (op.28, 1895) y *Don Quijote* (op.35, 1898). Solo le habría faltado por conocer, entonces, *Vida de Héroe* (op.40, 1899), la *Sinfonía Doméstica* (op.53, 1904) y finalmente la *Sinfonía Alpina* (op.64, 1915).

53. La excepción que, por anecdótica, confirma la regla, es la de Acario Cotapos, a quien siempre se buscó integrar a la Universidad sin mayores frutos.

hay tras ella cuestiones personales, el impedimento para incorporar a ciertos autores -Ortíz de Zárate, Casanova Vicuña, Roberto Puelma y Aníbal Aracena Infanta, principalmente[54]- es más que nada un problema de estética, al mantenerse éstos al margen de la noción de "gran arte universal -alemán-" de Domingo Santa Cruz.

Otro problema sería el de la nacionalidad, que pesa fuerte en nuestra historiografía a la hora de valorar figuras como José Bernardo Alzedo y Luigi Stefano Giarda, mencionados aún como "compositor peruano" e "italiano", respectivamente -lo que establece una diferencia con los artistas nacionales[55]-. Algunos se salvan por adscribir notoriamente a la línea oficial, y otros por su decidida importancia en algún hecho histórico -escribir la primera ópera nacional, ser un caso único de provincia o fundar el Conservatorio Nacional-. Se trata sin duda de un círculo vicioso: al no guardarse copia de sus partituras ni grabaciones profesionales de sus obras, se hace imposible reconocer a los compositores para futuras ediciones y comentarios y, simplemente, terminan por opacarse. La sombra del canon es, por cierto, más fuerte que la luz de su música, aunque en primer lugar, ello ocurre porque las tapas de las mismas permanecen cerradas, y muchas veces ni siquiera sabemos dónde. Sólo un intento activo por acercanos a ellas puede aclarar el rol, la calidad y la verdadera valía -histórica y artística- de las obras compuestas por aquellos hombres parcial o totalmente olvidados, no obstante resultar quizás clave para una mejor comprensión de la historia musical de Chile.

Bibliografía

Arrieta Cañas, Luis. 1954. *Música. Reuniones Musicales (de 1889 a 1933).* Versión digital revisada en www.memoriachilena.cl, Código MC0033021.

Barrientos, Iván. 1996. "Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, L/186, (julio-diciembre), pp.40 -72.

_____. 2006. *Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena.* Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin Pasado: composición y compositores de Chile.* Santiago de Chile: Editorial Pomaire.

_____. 1995. *Creadores Musicales Chilenos.* Santiago de Chile: RIL.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

_____. 1950-1951. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX", *Revista Musical Chilena,* XL/40 (verano), pp.63-78.

_____. 1957. *Historia de la Música en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

_____. 1978. *Biobibliografía Musical de Chile desde los Orígenes a 1886.* Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile. Serie de Monografías.

Revista *Música* (1920-1924). Versión digital disponible en Memoria Chilena (www.memoriachilena.cl, consulta: 22/12/2009). Código MC0033024.

54. Las obras de Aracena, pese a su talento, serían demasiado pequeñas como para entrar en el canon "de la ley 6.696".

55. Claro 1973: 64, 67 y 146. Otros "problemas" al canon que merecen ser discutidos son el de la mujer como creadora, el del artista de provincia y, no menor, el de una composición "blanca" de la música chilena.

Salas Viú, Vicente. 1951. *La Creación Musical en Chile 1900-1951.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Sandoval, Luis. 1911. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Chile.* Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

Santa Cruz, Domingo. 2008. *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX.* (Edición y revisión musicológica: Raquel Bustos Valderrama). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.

Uzcátegui, Emilio. 1919. *Músicos Contemporáneos Chilenos: (datos biográficos e impresiones de sus obras).* Santiago: Imprenta América.

Archivos privados e institucionales:

Colección Enrique Soro, gentileza de Roberto Doniez Soro.

Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Teatro Municipal de Santiago.

Centro de Documentación de la Música Chilena, Universidad de Chile.

Colección Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, Chile.

La Performance Femenina como evocación del Tabú[1].

Guadalupe Becker
Facultad de Artes
Unversidad de Chile

RESUMEN. Podemos definir hoy en Chile un movimiento de rock y pop con un número creciente de bandas formadas por mujeres, y una fuerte presencia de cantautoras con alta difusión. Dicho movimiento proviene de una dinámica anterior establecida por las pioneras de los setenta y las rockeras de los ochenta y los noventa desde la transgresión y el empoderamiento, posicionando a las mujeres en el rock apoyado por la industria. La musicología feminista da luces acerca de algunos temas de necesaria discusión para nuestra cultura, revisados desde una perspectiva actual.

Palabras clave: música popular; mujer; género; rock; cuerpo.

Este ensayo tiene como principal objetivo incentivar la reflexión acerca de algunos temas que, como parte de un proceso de investigación, han sido examinados bajo el prisma de la musicología de género en su proyección hacia la música popular chilena. En primer lugar sin embargo, ¿podemos hablar de una musicología de género chilena?; ¿cómo establecer el límite en el cual la investigación acerca de la música hecha por las mujeres pasa a ser musicología feminista?

Desde una perspectiva actual -heredada del pensamiento postmoderno-, la musicología de género puede tener como objetivos principales tanto reivindicar el trabajo musical de mujeres, homosexuales u hombres invisibles, como cuestionar los criterios inamovibles de la investigación sobre la música, entregando además modelos de análisis aplicables a ámbitos que van más allá del género. El aporte de la musicología de género no se remite sólo a temáticas específicas relacionadas con esta materia, sino que se conecta transversalmente con otras disciplinas de la investigación relacionadas con el poder. Por lo mismo, cuando se habla de combatir el patriarcado, Julieta Kirkwood señala que "no se trataría de la sola existencia de resabios patriarcales en sectores o personas muy 'machistas' o atrasadas, sino que la idea y la praxis del dominio patriarcal está en la raíz constitutiva de nuestra civilización humana" [2].

La música de mujeres chilenas ha sido investigada a partir de diversas temáticas. Lo confirma el IV Congreso Chileno de Musicología[3], realizado en 2007 en Santiago y dedicado a la musicología de género, que puso sobre la mesa una serie de estudios respecto a la música de mujeres diversas. Aportes

1. Reescrito para *Resonancias* en 2011, este texto se basa en la ponencia que presenté con este título en el VIII Congreso IASPM de Música Popular en 2008 en Lima, y del cual se ha mantenido una buena parte de los contenidos, extraídos de mi tesis de Magíster en Musicología *Las Novias del Rock,* Universidad de Chile, 2011, actualmente en proceso.

2. Kirkwood 1987: 50.

3. Sociedad Chilena de Musicología. *IV Congreso Chileno de Musicología. Música y Mujer: una mirada interdisciplinaria,* Santiago de Chile, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, 10 al 13 de enero de 2007.

como el de la musicóloga Laura Fahrenkrog[4] relativo a las mujeres arpistas en Chile; el de Constanza Alruiz y las mujeres organistas[5]; el de las mujeres en la música religiosa, por Cristián Guerra; el del musicólogo Guillermo Marchant, extenso trabajo centrado en el manuscrito *Libro Sesto* de María Antonia Palacios; y el de Manuel Mamani[6] sobre el rol de las mujeres en la tradición musical aymara del norte de Chile, entre otros, dejaron ver que existe un interés importante por la contribución de las mujeres en la música. Por otro lado, publicaciones anteriores como las referidas a la vida de Rosita Renard, escritas por Miguel Castillo Didier[7], Daniel Quiroga[8] y Samuel Claro[9]; diversos artículos sobre Isidora Zegers; la inmensa labor realizada por Raquel Bustos acerca de las compositoras chilenas del siglo XX[10] y, sobre todo, los imprescindibles aportes de las musicólogas Tiziana Palmiero[11] y Diane Cornell[12] en torno al arpa y a las mujeres en la música popular chilena respectivamente, constituyen los primeros pasos para establecer una bibliografía chilena referente al tema. Por su parte, algunas investigaciones sobre las mujeres en la música popular han sido aportadas por Fabio Salas -respecto a rockeras chilenas[13]- y Cristóbal Peña[14] -en relación a la figura de Cecilia-. En formato audiovisual, el documental de los directores Alejandra Quiñones, Stephanie Servello y Alejandro Pavez acerca de Denise, de la banda Aguaturbia -estrenado en 2009-, y luego *Fem rock,* de la directora Denise Elphick -realizado en 2010-, aportaron una visión crítica, directa y actual sobre el asunto. En general, las investigaciones musicológicas sobre la música de las mujeres -tanto escrita como popular- se han circunscrito a las reseñas biográficas más que a los estudios críticos, sello típico de la musicología de género europea anterior a los años noventa[15]. La incorporación de una perspectiva crítica a tan valiosos trabajos constituye una tarea pendiente para hablar de una "musicología de género chilena".

Mujeres a la oficialidad

La creciente revalorización de las mujeres en el rock y en el folclor que se vislumbra desde hace algunos años en nuestra cultura, se ha visto favorecida por una serie de factores. Uno de ellos es la naciente visión de una nueva feminidad y de una nueva masculinidad, y la asimilación definitiva del mundo homosexual a la sociedad. Así por ejemplo, se han creado espacios exclusivos para la música hecha por mujeres tanto desde la oficialidad como desde el *underground*. *Femfest* -importante festival de bandas femeninas emergentes que se realiza desde hace seis años en nuestro país y sobre el cual

4. Fahrenkrog 2006.

5. Alruiz 2006.

6. Mamani, Manuel. 2007 ."Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aimara en el desarrollo musical del norte chileno", expuesto en el IV Congreso Chileno de Musicología.

7. Castillo Didier, Miguel. 2007. "Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales", ponencia expuesta en el IV Congreso Chileno de Musicología, 2007.

8. Quiroga 1978: 131-136.

9. Claro Valdés 1993.

10. Publicados en *Revista Musical Chilena.*

11. Palmiero 1996.

12. Cornell 2001.

13. Salas 2009: 9-50.

14. Peña 2002.

15. Hasta los años ochenta, la musicología de género en el mundo se circunscribía al estudio de las biografías y catálogos de obras de mujeres, lo cual se podía denominar como una etapa de historia contributiva. Luego de esto, en los años noventa y tras el surgimiento de la Nueva Musicología, musicólogas feministas europeas pusieron el sello crítico a estos estudios reivindicatorios, comenzando algunas de ellas por el análisis de las heroínas de la ópera, lo que causó gran polémica en el mundo de la interpretación docta. Estos comienzos derivaron en un boom hacia los años noventa de estudios críticos feministas y sobre música gay, que fundaron las bases bibliográficas para este tema.

nos detendremos más adelante- es uno de ellos, además de otros encuentros gestionados por el Estado y por grandes productoras. Tales iniciativas constituyen una novedad en el panorama musical de los últimos años, y entre ellas se cuentan los ciclos de conciertos de compositoras de música escrita, los encuentros de cantautoras *Ellas Cantan Solas* y los eventos masivos de rock y pop femenino *Hechas en Chile* y Primer Encuentro Nacional Femenino de Canción Latinoamericana. Estos han sido generados los últimos tres años en el ámbito de una oficialidad donde el protagonismo femenino es considerable, si bien la situación histórica muestra una realidad que ha pasado por diversos estados.

Feminismo crítico

En este punto, nos encontramos con el antiguo problema referido al uso del término "feminismo" señalado por Judith Butler[16], filósofa del movimiento *Queer*[17] de Estados Unidos en la década de los noventa. Ella hace ver que, en ciertas situaciones, la utilización del término "femenino" lleva inherente una connotación heterosexual, por lo cual su empleo perpetúa la visión sexista excluyente establecida en el pensamiento binario occidental. Dicha inquietud puede extrapolarse al empleo del término en la música, pues ¿no se está haciendo lo mismo al hablar de "música femenina", de "rock femenino" o de "música feminista"? Surge entonces una duda general: ¿es o no un aporte hablar de música femenina? Al distinguir la música femenina de la música masculina o gay, ¿no se impone una categoría secundaria que nos lleva nuevamente a segregar la música hecha por mujeres?; ¿no pasa ésta a ser considerada como música "otra"[18], distinta a la música "normal", perpetuándose una vez más la "normalidad" como "masculinidad" y asimilándose lo "otro" a los demás géneros? La actual crisis relativa a la división conceptual entre las músicas escrita, oral y popular, ¿no es manifiesto claro del mismo asunto, según el cual comienzan dichas categorías a perder sentido tangible más allá de efectos analíticos?

Desde las corrientes feministas renovadas, se entiende hoy en día que no es posible escribir una historia desde la perspectiva de un género sin considerar sus interacciones y dependencias con los otros. Impulsada por investigadoras como Joan Scott[19] desde los años noventa, esta mirada interrelacional ha permitido hacer visibles las relaciones de poder existentes en la sociedad, y la normativa valórica que ésta impone en términos del género. Una mirada desde la conciencia del género como categoría culturalmente adquirida y que se cultiva con la imitación de patrones diferenciadores[20] establecerá nuevos tipos de feminidad, de masculinidad y de otros géneros en la sociedad de la información.

Pero la imagen de sociedades contemporáneas conscientes de la naturaleza inherentemente cultural del género está muy lejos de ser una realidad. La diferenciación de roles opera constantemente, desde aquéllos establecidos familiarmente para los hombres, las mujeres y los homosexuales, hasta los que crea el marketing de alta difusión. Los comportamientos sociales son preestablecidos y heredados por

16. Butler 1991.

17. *Queer* es un término que se utilizó desde los primeros estudios de música gay, específicamente empleado por Phillip Brett en su antología *Queering de Pitch* (1994), que Pilar Ramos ha traducido semánticamente como "mariconeando el sonido", un título provocador para enfatizar el aspecto discriminatorio de la sociedad hacia los homosexuales.

18. Perspectiva del Orientalismo de Edward Said.

19. Scott 1990.

20. La filósofa Judith Butler puso esta hipótesis dentro de los estudios de género.

las personas según su biología, y la actual craquelación que pone en duda estos roles lleva al funcionamiento de una serie de parámetros asociados al poder, lo cual sucede también en la industria musical y en los grupos culturales asociados a ciertas músicas. El fenómeno no tiene nada de nuevo. Como han señalado diversos autores, entre ellos Phillip Tagg, por su carácter instrínsecamente colectivo la música juega un rol importante en el establecimiento de identidades, creando asimismo actitudes y patrones de comportamiento[21]. Ligados muy de cerca con la emocionalidad propia del carácter connotativo de la música (que se aloja directamente en espacios de la memoria de manera inconsciente, sin pasar por el plano de la denotación, es decir, por la palabra o el concepto), estos comportamientos pueden a veces remitir a estados muy antiguos de la especie humana, como la discriminación por género o el racismo.

Es por ello que, con la visión y experiencia musicales de las compositoras, rockeras o folcloristas y, en general, de las mujeres que, dentro de la profesión musical, salen del papel socialmente asignado para ellas -rol estudiado con detalley poseedor de una larga historia[22]-, muchas de las características asociadas culturalmente a la feminidad y a la profesión musical femenina -vinculadas casi siempre al uso de su cuerpo- son puestas en cuestión y devaluadas de manera inmediata. Tal es el caso, por ejemplo, del voyerismo (la mujer para ser observada), del canto y de la *frontwoman*, de la exposición pública de la artista y de su valoración como la "buena madre", etc. La exacerbación corporal de las mujeres en el canto ha sido un tema ampliamente estudiado[23] y volveré sobre él más adelante.

Las mujeres y el rock

Desde una perspectiva, se puede decir que el término "rock" ha sido históricamente asociado al movimiento de liberación sexual de fines de la década de los sesenta. Simon Frith, uno de los más importantes estudiosos sobre el rock anglosajón, junto a Angela McRobbie[24], ahondan en el tema afirmando que éste entregó un espacio para manifestar más abiertamente la sexualidad y la ambigüedad sexual; más aún, ello habría sido uno de sus más grandes aportes a la juventud, y razón fundamental de su éxito inmediato. Podríamos decir que, al surgir como parte de dicho movimiento de liberación, la sexualidad está presente en la génesis del rock y, por lo tanto, del género. De hecho, la acción de "rock & roll" tiene una connotación sexual inherente[25]. Con la liberación sexual, el rock promulgó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica; una revolución aparentemente liberadora para los jóvenes reprimidos. En numerosas ocasiones, tales afirmaciones están presentes en la literatura sobre rock chileno, poniendo un fuerte énfasis en la fuerza erótica desde la propia comprensión masculina sobre la sexualidad de sus autores, todos hombres[26].

Puede resultar interesante preguntarse si es que la impronta "sexo, drogas y rock & roll" corresponde a tres espacios permitidos socialmente para todos. Algunas musicólogas y musicólogos del género han

21. Tagg 1982.

22. Duby y Perrot 2000.

23. Green 1997.

24. Frith y McRobbie [1978] 1990.

25. Desde fines de la década del treinta se utilizó el término musicalmente, en el Blues.

26. Diversos pasajes del libro de Salas (1998), *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock,* hablan acerca de este asunto. En su biografía de la banda Aguaturbia (Salas 2006: 35) se refiere, una vez más, a la naturaleza erótica de la voz de Denise, mujer a la cual admira mucho y que ha dado paso a sus escritos sobre mujeres en el rock chileno, de la siguiente manera: "Nunca antes se había visto una banda tan desmadrada cuyo epicentro visual fuera una mujer tan desinhibida y explícita en su planteo vocal, casi erótico".

comprobado cómo estos espacios se cierran cuando hablamos de mujeres. Por un lado, ciertas teorías hablan de la naturaleza masculina de aquella liberación, mientras que otras se refieren a su transitividad. María Raha[27], quien realizó una investigación acerca de las mujeres en el punk, asegura que la liberación juvenil rockera de los años setenta fue una liberación masculina, a pesar de que fueron ellas las protagonistas máximas del movimiento. Según esta autora y otras investigadoras, las mujeres músicas continuaron cumpliendo roles asignados desde la masculinidad, generalmente como cantantes.

Frith y McRobbie han reflexionado acerca del tema desde la perspectiva de la industria. Según ellos, las mujeres siguieron siendo vistas como consumidoras de música -y no como productoras- hasta finales de los años ochenta. En la lectura acerca de Roy Shuker realizada por Viñuela, el autor señala que en los años setenta se dieron dos tipos de rock, según los dos géneros socialmente aceptados. Por un lado, el *cock-rock*, o rock del pene, caracterizado por su carácter colectivo, rebelde y desenfrenado, que habría sido privativo de los hombres. A excepción de las *groupies,* quienes tenían el control sobre la sexualidad de las estrellas masculinas, las mujeres eran alejadas de estos grupos, pues se presentaban como un impedimento para la libertad de los chicos. Por otro lado, se habría dado el *teeny bop*, rock asociado a las consumidoras femeninas y que se basa en una relación individual entre la estrella de rock y su admiradora, quien establece con él un romance[28] -punto de vital importancia aún hoy en día-. Por su parte, las cantantes femeninas pasaron a ser referentes de identidad, una voz y una suerte de confidente de sus auditoras.

Simon Reynolds y Joy Press llevan aún más lejos la idea, hablando de una rebeldía privativa de los varones. Según los autores, las mujeres mantuvieron una imagen asociada a la subordinación y la sumisión, lo cual habría generado una larga historia del rock como manifestación de masculinidad, poder macho y androginismo. Ellos afirman que las mujeres rebeldes no fueron vistas como una realidad significativa, sino más bien circundante a la verdadera rebelión -la de los rockeros[29]-. Por su parte, Laura Viñuela agrega que esta revolución sexual tuvo un carácter transitorio, dado que sus protagonistas hombres -quienes se jactaban de la máxima libertad y para quienes las mujeres eran un impedimento- terminaron por formar familias al más puro estilo tradicional en su adultez, dejando atrás esta ideas rebeldes[30].

Rockeras chilenas

En mis investigaciones acerca de las mujeres en la Nueva Ola, he podido observar hasta ahora que éstas establecieron en los sesenta un nuevo perfil de mujer pública, con una voz presente en la opinión y con carreras profesionales exitosas, muchas de ellas recordadas hasta hoy. Colaboraron en establecer una nueva personalidad para las adolescentes que podían mostrarse públicamente, lo cual siempre fue muy "mal visto" por la sociedad conservadora. Más que nunca sin embargo, la sociedad y la prensa insistieron en conservar una imagen femenina muy controlada[31], remitida a los temas del romance, el matrimonio y los hijos. Ilustrativa resulta la siguiente cita de una entrevista a María Teresa, cantante

27. Raha 2005: 132.

28. Viñuela 2004: 79.

29. Reynolds 1996: 8.

30. Viñuela 2004: 84.

31. Esto se puede ver en diversas entrevistas realizadas en revistas a cantantes, como la de revista *Ritmo de la Juventud* a Fresia Soto (marzo de 1970), en la cual el gran tema para el periodista es si ella se casará o no con su novio.

de la Nueva Ola: "Soy como cualquiera chica de mi edad, pero eso sí que un poco más 'revoltosa'. Sin embargo, hay que ir aprendiendo a ser una buena dueña de casa, por lo que pueda suceder"[32]. Entre las protagonistas de este movimiento, Cecilia "la Incomparable" se destacó, entre otras cosas, por poner en jaque los comportamientos sociales femeninos, en una actitud escénica provocadora y no complaciente. Además, exhibía movimientos y un *look* no vistos en una cantante chilena, en contraste con su repertorio, que rescató géneros antiguos.

Se podría decir que en la década de los setenta se vislumbraron al menos tres caminos profesionales posibles para las mujeres en la música popular chilena: un camino como cantantes rockeras de bandas masculinas, uno como cantautoras del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y un tercero como baladistas y cantantes de otros géneros antiguos, quienes continuaron con la historia de sus antecesoras de décadas anteriores. Desde mis impresiones[33], dos son las mujeres chilenas que establecieron una marca esencial en el primer ámbito: Denise, como la niña rebelde que puso en jaque un esquema familiar tradicional para dar paso a un proyecto profesional con su joven marido, y que pasó por una serie de importantes obstáculos relacionados directamente con su performance musical femenina[34]; y Sol Domínguez, compositora e intérprete quien también debió pasar por obstáculos relacionados con su trabajo en una banda de hombres[35] y que, en su música y en su performance, reunió mundos paralelos referidos a la tradición y a la ruptura, retomando elementos de los pueblos originarios y reinterpretándolos en su contexto contemporáneo. En el segundo ámbito, el Golpe Militar cerró toda posibilidad para la mayor parte de la música nacional -sobre todo para el rock con raíces- cuando las cantantes y compositoras de la Nueva Canción comenzaban a dar señales de expansión y movimiento hacia nuevas esferas, tomando fuerza en la potencia del género y un protagonismo de la creatividad femenina. En este contexto, el espacio de la televisión se abrió como una plataforma para que las mujeres de los ochenta trabajasen como coristas y cantantes de géneros variados. Allí permanecieron en forma estable, consolidando paralelamente sus hogares y sus proyectos musicales, aunque siempre con un perfil bajo. Importantes baladistas como Gloria Simonetti continuaron sus carreras en diversos festivales y discos en Chile y el mundo.

La transgresión

Un hecho fundamental para las mujeres en el rock de los años setenta fue el arribo del movimiento punk a mediados de la década. Mientras la industria musical se concentraba en cantantes como Donna Summer y la evolución de la música disco en sus variantes, Gillian Gaar[36] asegura que en estos años habría surgido una necesidad de un gran grupo de bandas jóvenes por devolver el rock a su estado originario de tres acordes -retomando la secuencia armónica del *rockabilly*- que cualquiera podía tocar

32. "María Teresa y su primer camión", *Ritmo* N° 1. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1965, p. 5.

33. Y las de otros autores como David Ponce. Ver bibliografía.

34. Notable resulta su linchamiento social en el Festival de Viña de 1974, donde participó dentro de la banda Panal, posterior a Aguaturbia, luego de haber salido al escenario sin sostén e de incitar al público a aplaudir, pararse y calentarse. El jurado del festival la censuró públicamente. Esto sucedió después de otras escenas como el conocido episodio de la carátula de *Aguatubia* (1970), donde aparecen los cuatro integrantes desnudos, y de lo cual ella se llevó la peor parte del juicio social, entre otros episodios que simbolizan el precio que una mujer tenía que pagar por entrar profesionalmente y de igual a igual en el rock industrial.

35. En mi tesis he descrito su experiencia como el síndrome "Yoko Ono", en el cual las mujeres son visualizadas como un factor divisorio de la banda de amigos, por lo cual se hace necesario para ellos realizar pequeños complots para su salida. En el caso de Sol, eso se solucionó después de un tiempo.

36. Gaar 1992: 230.

y entender. Con la premisa *do it yourself*, representativa de la autogestión en la música, surgió también por primera vez un movimiento feminista en el ámbito del *underground*, que estaba al margen de la industria y que cuestionaba el machismo inherente al rock. Bandas como *The Runaways*, *The Slits*, *Siouxie and The Banshees*, *Blondie* y *The Raincoats*, entre otras, formaron parte de este movimiento punk feminista. A través de actrices y escritoras como Erica Jong por otro lado, también en esta década aparecieron las primeras películas de *soft-porn* o pornografía suave -como *Garganta profunda* (1972)-, vistas por gran cantidad de público joven. Tales producciones mostraron una nueva sexualidad femenina en la cual también ellas podían disfrutar, lo cual representó un hito importante para la verdadera revolución sexual de las mujeres. Surgió el interés por generar instancias musicales femeninas: 1975 fue el año de la mujer, nació la International League of Women Composers, y en 1979 se realizó el Congreso Internacional de Mujeres en la Música[37].

Desde otra perspectiva, la imagen femenina experimentó un gran vuelco en los años ochenta en Chile. El movimiento feminista se vivía con toda su intensidad en Europa, en lo que Laura Viñuela ha retratado como un movimiento musical separatista[38], sólo de mujeres y con textos feministas. A mediados de los ochenta además, el movimiento homosexual surgió públicamente, cuestionando la heterosexualidad también reinante en la música. El rock latino tomó forma en un *boom* discográfico que cultivó diferentes estilos de la moda internacional en géneros diversos derivados del rock, pop, punk, rock progresivo y otros: rock tocado y sintetizado en países latinoamericanos, con temáticas tercermundistas y con algunas mujeres protagonistas como la mexicana Alejandra Guzmán o la argentina Celeste Carvallo, y Sol Domínguez en nuestro país. En Chile y Latinoamérica, la industria discográfica estuvo centrada mayoritariamente en proyectos masculinos.

Mientras se imponía el ideal de la esposa del militar desde la cultura dictatorial, las mujeres tuvieron un rol protagónico en el movimiento de resistencia cultural contra la dictadura. Por un lado, detentaron un papel fundamental en la performance musical del grupo circundante a lugares como Café del Cerro, El Trolley, La Nona Jazz y otros espacios emblemáticos de la resistencia cultural juvenil de los ochenta, y en los teatros Esmeralda y Caupolicán a partir de la gestión del Sello Alerce. María José Levine y Cecilia Aguayo formaron parte de las bandas *Primeros Auxilios* y *Upa* la primera, y *Los Prisioneros* la segunda -las dos últimas editadas por la transnacional EMI en 1986-. Junto con otras performistas, bailarinas y actrices como Patricia Rivadeneira y Jacqueline Fresard, fueron protagonistas y gestoras de numerosas instancias artísticas que cuestionaron la dictadura con una perspectiva vanguardista y actual. Su participación en la performance musical *Las Cleopatras* y otras obras de Vicente Ruiz contribuyó a sustentar dicho movimiento, y ambas mujeres formaron proyectos liderados por ellas en los noventa. Cecilia formó *Jardín Secreto* junto a Miguel Tapia de la banda *Los Prisioneros*, mientras que, junto a su hermano Tan Levine, María José creó el proyecto *María Sonora*, que fusionaba la cumbia y la electrónica. Por otra parte, Arlette Jecquier marcó una verdadera revolución en el canto popular, tanto por su trabajo improvisativo de alta exigencia técnica, como por su propuesta escénica que, como cantante de una banda masculina, se desmarcaba de los parámetros del voyerismo y de la mujer como objeto sexual. El discurso de resistencia de *Fulano* ha sido uno de los más trascendentales de la historia del rock nacional, y se vislumbra en canciones como "Adolfo, Benito, Augusto y Toribio" (*En el Bunker,* 1989) y en la mayoría de los textos de la banda.

37. Viñuela 2004: 10.

38. Viñuela 2004: 94.

El empoderamiento

Los años noventa constituyeron un nuevo *boom* de producciones discográficas de mujeres en el mundo. Ellas fueron protagonistas, compositoras y *frontwomen*, lo que marcó fuertemente a la generación de las jóvenes de esa década. Por primera vez aparecieron en escena tocando instrumentos como parte natural de la performance, y presentaron también un nuevo perfil de chica enrabiada que, desde una perspectiva empoderada y no victimista, cantaba acerca de temas de adolescencia y de amor, contando además con apoyo de la industria[39]. Fue, por ejemplo, el caso de Alanis Morrisette, y el de las bajistas de diversas bandas mundialmente conocidas, como Kim Deal de *Pixies* y Kim Gordon de *Sonic Youth.* En Chile, un gran número de mujeres toca instrumentos profesionalmente en proyectos de la industria, como la baterista Juanita Parra y las bajistas Chimene Cubillos o Caroline Chaspoul -francesa- de las bandas *La Dolce Vita* y *Pánico* respectivamente; compositoras e instrumentistas, como Javiera y Colombina Parra, Nicole, las integrantes de las bandas femeninas *Venus* y *Mamma Soul*, entre otras; hiphoperas, como Anita Tijoux y las feministas *Corrosivas*; cantantes de bandas que se conocieron como "alternativas", como Evelyn Fuentes de la banda *Christianes* o Cathy Lean de *Mal Corazón*, entre otras; compositoras de música electrónica, como Sol Aravena; y Djs como Cecilia Amenábar y Paula Burgos, entre otras. Ellas fueron el contrapunto a la camada de producciones vocales femeninas de la música anglo que hablaban del despecho amoroso y de los problemas de pareja desde una perspectiva subalterna, representada por grandes cantantes como Whitney Houston o Celine Dion, y en Chile por Myriam Hernández, su equivalente más directo.

El movimiento *riot*

Al margen de la industria musical y cultural, que sin duda fue determinante para el rol femenino en la música de medios, surgió en los noventa un movimiento paralelo y autogestionado: el movimiento feminista rockero *riot grrrls*, quienes convocaron a las chicas a participar como músicas en la escena punk, totalmente gobernada hasta entonces por hombres. Cansadas de hacer de *groupies* y de voces bonitas, se atrevieron a tomar los instrumentos y a enseñarse unas a otras por medio de talleres, publicando sus ideas en fanzines y revistas autoeditadas. En estas publicaciones se cuestionaba el machismo inherente a la música, criticándose abiertamente sus prácticas discriminatorias. Es por ello que tocar se transformó en un acto político, en el cual lo más importante era atreverse. Festivales, fanzines, talleres de instrumentos entre mujeres y una serie de encuentros culturales pusieron sobre la mesa un discurso feminista y gay con una perspectiva crítica. Incluyeron hombres en sus bandas y acabaron con el feminismo separatista ochentero, dando paso al postfeminismo[40]. En los noventa surgieron además las bandas iniciales de lesbianas que, a su vez, poseían audiencia femenina. Se comenzó así a sacar el rock de su concepción heterosexual, lo que cuestionó profundamente el sistema de oposiciones binarias del pensamiento occidental[41]. Se puede decir que, a partir de entonces, el feminismo y el orgullo gay han crecido juntos. Dicho movimiento surgía paralelamente a la segunda generación de la musicología feminista, en la cual se plantearon por primera vez las razones sociales y políticas que llevaron a la invisibilidad de las mujeres en la música. Por otro lado, la inclusión del cuerpo en los estudios sobre la música, como lo hizo Susan McClary, fue determinante para la consolidación de la musicología de género con una mirada crítica.

39. Raha 2005: 223.

40. Viñuela 2004: 94.

41. Existen muchas referencias sobre el tema de las oposiciones binarias en el género en la antología de Solie 1997. Ver bibliografía.

Las tres bandas femeninas chilenas de los noventa ya mencionadas -*Venus*, *Mamma Soul* y *Corrosivas*-, tienen en común el hecho de que, en términos generales, su discurso es cercano al feminismo crítico, si bien sus integrantes muestran una inclinación general a desvincularse de esa tendencia. La canción "Corrosiva" (1993) de las hiphoperas, dice, por ejemplo: "Corrosivas, incisivas, lascivas, sexuales/ anormales, inmorales/ no es un estilo decadente/ es nuestra lírica fuerte", mientras las rockeras Venus cantan "Borracho" -canción que las llevó a MTV y luego a firmar con el sello BMG en 1996-, entre muchas otras producciones que acentúan notoriamente su propia experiencia femenina:

"Estoy cansada de tus vicios
Estoy cansada de tu humor
Me apesta tu comportamiento
Me apesta todo tu olor

Me dices que me quieres
Me dices que me odias
Te digo "te deseo"
Y te haces el dormido
Me acerco a darte un beso
Pero no estás dormido
Sino que estás borracho

Dijiste que ibas a cambiar
Y ahora todo sigue igual
No puedo ya contigo
No puedes ya caminar

Estoy cansada de tus vicios
Y ahora todo sigue igual
Me apesta tu comportamiento
Ya no puedes caminar".

Más adelante, las souleras *Mamma Soul* se posicionaron con un discurso feminista; se trataba de una banda de mujeres en un ambiente mayormente masculinizado, si bien sus textos buscaban presentar una mirada transversal. La canción "Consecuencia" (*Fe,* 2000, EMI) se refiere a una característica "femenina" relacionada con la valoración del sentimiento como modo de conocimiento: "Dime lo que sientes y yo te diré quién eres/ no me digas cosas que tu sabes que no tienes/ así verás, voy a soñar/ voy a dejarme conquistar". Como señalan algunas autoras[42], entre las rockeras de los noventa y una vez asumidos los logros de sus predecesoras, existe una tendencia mundial a alejarse

42. Frith y Mc Robbie 1990.

del discurso feminista para dar paso a una suerte de indiferencia respecto al tema, rechazando el victimismo y entendiendo que la igualdad entre los géneros es parte de su sentido común[43].

La potenciación

Los 2000 marcan la consolidación definitiva de las mujeres como instrumentistas y protagonistas en el rock y el pop, lo que también sucede en otros ámbitos de la sociedad. La llegada a los hogares chilenos de Internet en 1997 (masificado en 1998) define el cambio de década, permitiendo que esta plataforma se transforme en una posibilidad de difusión para muchos proyectos musicales que antes no hubieran salido a la luz. En los 2000 quedan libres los artistas locales, pues las grandes multinacionales les devuelven sus contratos. Ello marca una fecha fundamental que constituye un gran impulso a la actividad de los sellos independientes en el mundo. Por otro lado, la tecnología computacional permite la consolidación del *home studio* como posibilidad para realizar discos que luego pasan a formar parte de la audioteca digital presente en Internet. A raíz del crecimiento en el número de las escuelas de música en los 2000, se multiplica además la cantidad de mujeres instrumentistas y, consecuentemente, las bandas de mujeres.

Entre las chicas chilenas, y en el mundo, proliferan bandas que retoman los temas del género, el lesbianismo, la segregación y el machismo, en una postura, más que reivindicatoria, provocadora y lúdica, propia del postfeminismo[44]. En sus textos y performances, algunas bandas rockeras como *Día 14*, *Lilits*, *Miss Garrison* y *Horregias* entre otras, toman el tema del género y lo potencian hacia su máxima expresión. Otras en tanto, entienden que se puede encontrar solución a los problemas del machismo y la violencia de género -vigentes en la sociedad contemporánea mundial- en el trabajo colectivo de las mujeres. Por parte de las adolescentes rockeras, nace de este modo una nueva visión de la feminidad centrada en la potenciación de las capacidades individuales, exaltándose en escena el cuestionamiento del género. La asimilación del postfeminismo entrega nuevas formas de realizar discursos musicales que, si bien pueden hablar acerca de temas del género, lo hacen desde una perspectiva lúdica e irónica, dejando atrás la indiferencia hacia dicho tópico exhibida en los años noventa; en muchos casos, el fenómeno pasa a ser una constante entre las jóvenes, lo que da paso a nuevas formas de feminidad, masculinidad y homosexualidad[45]. En el texto de "Mujer" (2008), la banda *Horregias* señala: "Esta es una canción dedicada a todos los que nos odian porque somos mujeres/ Yo soy mujer/ me gusta ser mujer/ me gusta mi cuerpo/ mis curvas y mi pelo/ Soy mujer porque soy libre/ y puedo llegar a ser trancendental"; en tanto, Francisca Valenzuela escribe en "Dulce" (2006): "Dejo gusto amargo en ti/ voy a tener que/ colgar un cartel/ que le advierta a cualquier/ que se acerque/ que no soy/ dulce, dulce/ con cáscaras de miel dentro de la piel/ dulce/ algunas son dulce y se las comen y les devoran hasta las pestañas".

Femfest

Nuevamente desde Olympia, Estados Unidos, se han realizado festivales femeninos de rock en forma ininterrumpida desde los 2000, expandiéndose en muchos países del mundo aun con nombres alternativos. El formato de los *Ladyfest* se ha masificado extensamente en casi toda Europa, muchas ciudades de

43. A partir de diversas entrevistas que he realizado en mis investigaciones sobre rockeras, podría decir que el 95% de las entrevistadas que hicieron sus carreras en los años noventa en el país, coinciden en rechazar la etiqueta del feminismo, poniendo el acento en que la discriminación femenina no ha sido un tema relevante para ellas.

44. El postfeminismo nace en los noventa, luego del movimiento feminista de los ochenta, y entabla una visión lúdica del asunto, integrando además a los hombres en las bandas.

45. Investigadoras chilenas de la diferencia, como Pilar Sordo, han enfrentado estos temas con una mirada muy diferente, intentando explicar esta nueva realidad entre los jóvenes. Ver Sordo 2005.

Estados Unidos, Canadá, Nueva Zelanda, Indonesia, Sudáfrica, Brasil, México, Buenos Aires, y Santiago de Chile, entre otros lugares. Su principal característica es su estructura horizontal, con una organización voluntaria y no piramidal.

En nuestra capital, un colectivo de bandas femeninas y mujeres se organiza desde el año 2003 para realizar el festival Femfest de manera autogestionada. Para la cultura rockera nacional de los 2000, el encuentro muestra una perspectiva muy diferente a la de los festivales masivos realizados por las productoras y los financistas mencionados al comienzo de este ensayo. Con la premisa sobre la mesa de que "quien quiere tocar, debe trabajar", y con los pocos medios que la autogestión permite, se logró convocar a un grupo de bandas entre las que destacan *Rompehogares*, *Día 14*, *Vaso de Leche*, *Golden Baba*, *Esperpéntica*, *Lilits*, *Las Jonathan*, *Niña con Frenillos*, *DMulut* y *Horregias*, entre otras. Ello ha forjado una verdadera comunidad de mujeres músicas interesadas en la apertura de espacios para las bandas femeninas dentro de la machista escena rockera local. De esta forma, el festival ha ido tomando un perfil cercano al feminismo político, involucrándose cada vez más con los temas de violencia de género y de la segregación gay. Al igual que los *Ladyfest*, su organización no tiene una estructura piramidal, sino que se realiza a través de la Coordinadora *Femfest*; a ésta pertenecen las músicas participantes, que coordinan la actividad en reuniones periódicas durante el año.

Al igual que los festivales de otros países del mundo, una de las características de *Femfest* es que incluye manifestaciones artísticas diversas como parte de la muestra. Se montan obras de teatro, exposiciones de pintura, fotografía y diferentes performances e intervenciones. En todas las versiones, la animación del festival ha estado a cargo de Hija de Perra -transformista cercana a la Coordinadora- junto a Barbie Chilena.

Femfest se realiza una vez al año, con un guión pensado para la ocasión, irrepetible y exclusivo, que cuenta con la actuación de diferentes bandas de mujeres, con la inclusión ocasional de hombres en sus formaciones. Algunos festivales han sido realizados en lugares cerrados y de noche, y otros en espacios abiertos y de día. El lugar del concierto es intervenido con elementos visuales como guirnaldas, cuadros y fotografías, afiches y telas, y el montaje lo realizan en su totalidad las mismas integrantes de la Coordinadora.

Logo de *Femfest*

Resulta interesante esbozar una pequeña mirada sobre la figura simbólica del *Femfest* entre 2003 y 2008. Sobre sus zapatos poco firmes, con una postura corporal que tiene algo de torpe, se yergue una figura curvilínea y proyectada. Junto con el mango de la guitarra, la leve inclinación hacia delante muestra un perfil que pareciera querer decir algo, expresar una idea. La mujer del logo está lejos de erguirse como una figura deseable para los medios heterosexistas; parece más bien lejana a éstos, y por lo tanto, distante del modelo femenino rockero que la televisión y las revistas incentivan cotidianamente. Claramente, la imagen encarna una percepción originada desde el postfeminismo, caracterizado por el juego, el humor, la ironía y la militancia al momento de abordar temas de reivindicación.

La pregunta

Pero el tema que más inquietudes puede sin duda generar, es el hecho de que tres de las siete bandas participantes en *Femfest* del año 2007 compartieran la bajista, y dos la baterista. La tendencia se repite en varias ocasiones, y surge aquella antigua pregunta: ¿por qué suele haber menos mujeres instrumentistas en la música popular?, en torno a la cual se ha esbozado ya algunas reflexiones. Como señalan diversas autoras[46], no existen "grandes compositoras", como tampoco "grandes bandas femeninas", problema del cual uno de los grandes responsables ha sido el sistema binario de pensamiento occidental.

Un tema común a diversas investigaciones en el ámbito de la música escrita es el antiguo problema de la oposición binaria racionalidad/irracionalidad. Esta oposición en particular ha sido fundamental en la construcción inamovible de los géneros y de la música, situando a esta última en el ámbito de la racionalidad asociada a la masculinidad. La mujer está ligada a la irracionalidad, ya que siempre fue acotada a su dimensión corporal. Ello, por otro lado, ha sido alimentado con la premisa del uso de los objetos y las herramientas, señalándose que los hombres serían más aptos en la utilización estas últimas para la creación musical[47] -lo que explicaría, por ejemplo, la imposibilidad de las mujeres para programar secuencias-. En esta oposición binaria, la mujer está marcada por la naturaleza: la menstruación, la gestación, el parto y, muy especialmente, la irracionalidad. Según Lucy Green[48], lo anterior explica el que, públicamente en la música, las mujeres se hayan desarrollado mayoritariamente como cantantes: el canto surge de la corporalidad, y por eso se considera irracional. En todos los ámbitos de la sociedad, los roles vinculados con la feminidad han tenido relación con el uso del cuerpo, lo que aleja de lo racional el comportamiento femenino. Al no tener las cualidades asociadas a la menstruación, la maternidad y el parto, el hombre ha sido colocado del lado de la creación artificial, los signos y las herramientas; según Sherry Ortner, citada por Sonia Montecino, ello habría permitido que los segundos ejercieran dominación sobre las primeras. De este modo, y como señala por su parte Gayatri Chakravorty Spivak, la mujer en la música ha sido frecuentemente "representada" por la actividad profesional masculina, por lo cual ha quedado confinada a espacios como el cuidado de los valores familiares -espacio que ni ella misma pudo escoger-. Acerca de este punto, y como en temas similares, se puede realizar una profunda y extensa reflexión que, por cierto, excede los límites del presente ensayo.

46. Ramos López 2003: 64.
47. Sordo 2005: 46.
48. Green 1993: 220.

Por otro lado, el binomio virgen/prostituta ha constituido la oposición binaria definitiva en el rol profesional de las mujeres en la música. Ampliamente estudiado por las musicólogas del género, sus conceptos se corresponden con la profesión musical en el ámbito de lo privado/público -tema extensamente descrito en otros trabajos[49]-.

Un tercer punto se relaciona con la ejecución instrumental. En una publicación anterior esbocé el siguiente argumento:

> "El discurso patriarcal ha tenido como uno de sus pilares fundamentales la justificación de dominación por medio de fundamentos referentes a la condición biológica de los sexos, así como de razas, lugares geográficos, etc. La utilización por parte de algunos hombres de argumentos referentes a la mujer como un ser más débil y más pequeño físicamente, que necesariamente existe para concebir y perpetuar la especie, ha sido abusada hasta el punto de justificar lo injustificable. Y entendiendo que el sistema de mercado tiene espacio para todo, no me parece descabellado pensar, como ex bajista de una banda femenina, que la factura proporcionada y medida de los instrumentos, llámense guitarras eléctricas, bajos y baterías, probablemente no consideró las medidas de brazos, troncos y piernas de mujeres, generalmente más cortos y menos forzudos que los que poseen los hombres. Ello provoca que al momento de tomar una mujer uno de estos instrumentos, sobre todo en su preadolescencia o niñez, etapas fundamentales para el estudio de un instrumento, se vea enfrentada al gran desafío de dominarlo con un empleo mayor de fuerza y en circunstancias totalmente desfavorables. Ello explicaría en parte la menor cantidad de mujeres virtuosas (...) salvo casos extraordinarios y que han marcado la historia del rock anglosajón..."[50].

Pero respecto de los instrumentos y su ejecución en manos de mujeres, existen sin duda otras posibilidades de indagación. En nuestro caso, y como ha sucedido en ocasiones del festival *Femfest*, se puede ver a muchos hombres que, casi hipnotizados, observan y escuchan a las bandas. Incurrimos en una nueva interrogante: ¿qué es lo que hace que una banda de rock de mujeres llame tanto la atención del público chileno en general?; ¿una fantasía sexual, una pulsión y una contención?, ¿o tal vez simplemente una gran falta de costumbre? No es un misterio que la sociedad chilena está más habituada a que, tal como las mujeres se desempeñan en ciertos trabajos, empleen determinados instrumentos de la tradición clásica y popular, pero la voz por sobre todo. La integración de las mujeres como rostros y voces principales ha sido ampliamente utilizada -y hoy máximamente explotada- como estrategia comercial, lo que constituye una gran exigencia para sus protagonistas. Sin embargo, la situación de una mujer que ejecuta la batería parece provocar un dejo incómodo, mientras que otra tras una guitarra eléctrica con distorsión inspira algo de cliché a la escena. En cambio, a nadie extraña ver a una mujer tras un micrófono -con un pandero en el mejor de los casos-, que baila vestida para seducir. Es claro que el cuerpo de la intérprete se esconde tras el sonido de una batería, un bajo, una guitarra o cualquier otro instrumento. Pasa así a segundo plano y pierde su naturaleza deseable ante un público acostumbrado a un tipo de estímulo que ha resultado exitoso: el instrumento es una barrera entre la intérprete y el

49. En los años noventa la musicóloga Ruth Solie (1997) profundizó sobre este tema aplicado a la música, entre otras musicólogas. Ver bibliografía.

50. Becker 2010: 110.

espectador. En su trabajo comparativo entre la música de bandas de chicos y de chicas, Lucy Green[51] ha detallado muy claramente el tema, señalando cómo, desde la mirada patriarcal, la ejecución instrumental de una mujer la pone en competencia con los hombres, ya que dominar un instrumento representa una situación de control asociado a la racionalidad: al tener el control y no actuar desde la irracionalidad, las mujeres no estarían ocupando un lugar correcto[52].

Para finalizar, en esta etapa de mi investigación he podido concluir que el rol desempeñado por las mujeres en la música popular chilena va mucho más allá de una moda o de una noticia puntual. Sus carreras musicales y su realidad de subalternidad respecto del medio han dado como resultado una realidad compleja, con diversos parámetros y puntos de análisis. Las mujeres han llevado la música más allá de la sonoridad y el discurso, dibujando con su propia actividad un camino de transgresión, empoderamiento y potenciación que ha demostrado la fuerza de una lucha, tanto en su respuesta a una historia de subalternidad y silenciamiento como en su abordaje, consciente o no, de las temáticas sexistas, donde se refleja una historia nacional escrita desde el dualismo poder/sometimiento, más sus equivalentes colono/indio y, por supuesto, hombre/mujer. En otras palabras, y consciente o inconscientemente, las mujeres músicas rompen con su trabajo un estado de pensamiento colonial que es transgredido, que se encuentra craquelado y en franca decadencia. La carrera profesional femenina y la postergación de los valores asociados a la maternidad, así como el cuidado de la familia y la religión, las buenas costumbres y los principios nacionalistas, han constituido una verdadera performance vivencial de las mujeres, quienes han puesto en jaque una serie de pensamientos heredados de la cultura ilustrada europea y han contribuido a establecer una nueva mirada desde fuera del poder hegemónico, con la fuerza de la mujer americana tanto tiempo dejada en el olvido.

Las teorías de diferenciación de los géneros, que abarcan desde la cosmovisión china hasta los últimos estudios sicológicos realizados por médicos occidentales, son una gran respuesta para los problemas asociados a la convivencia entre los géneros. Me parece necesario abrir paso a una visión actualizada y conciliadora de dicho tema, que permita evolucionar en las políticas públicas y en la intimidad de los hogares. Pero también creo pertinente recordar que la cultura chilena está lejos de tener un pasado abiertamente feminista, más allá del profundo trabajo realizado por el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, y por las ya tradicionales estudiosas del género en la literatura en esa y otras universidades. No se puede decir que el feminismo haya dispuesto de una voz política en nuestro país, según la cual se permita a las mujeres entender su propio rol en la sociedad, independiente del fuerte sometimiento religioso, político y económico patriarcal que ejerce aún poder sobre la conciencia nacional. Es difícil pensar en un feminismo renovado y actual si no se conoce, al menos, el gran legado que el feminismo crítico de los años ochenta y noventa dejó en el mundo entero, con temas que hoy son inherentes y que han sido completamente digeridos por las culturas en las cuales la militancia se ha dejado atrás. Y la musicología de género es, por cierto, parte de aquella deuda.

51. Green 1993: 219-253.

52. Green 1993: 220.

Bibliografía

Alruiz, Constanza. 2006 *Los instrumentos de tecla en Santiago de Chile durante la Colonia.* Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología. Santiago: Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Becker, Guadalupe. 2010. "Rockeras en Chile: negociación de la reivindicación", *Revista Musical Chilena,* LXIV213 (enero-junio), pp. 103-115.

Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

Brett, Philip *et al.* 2006. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* Nueva York: Routledge.

Butler, Judith. 1991. *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity.* Nueva York: Routledge.

Castro, René. 2004. "La gestación", *Mujeres: espejos y fragmentos,* Santiago: Catalonia, pp. 53-69.

Claro Valdés, Samuel. 1993. *Rosita Renard, pianista chilena.* Santiago: Andrés Bello.

Chakravorty Spivak, Gayatri. 1994. "¿Can the subaltern speak?", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader,* (Eds: Patrick Williams y Laura Chrisman), England: Pearson Education, pp. 66-112.

Cornell, Diane E. 1990. *The Performance of Gender: five comparative biographies of Women performers in Música popular chilena.* B.A: Principia College, M.A: University of Washington.

Despeux, Catherine. 2003. *Taoísmo y Alquimia Femenina.* Barcelona: La Liebre de Marzo.

Duby, Georges y Michelle Perrot (Eds.). 2000. *Historia de las mujeres en Occidente.* (Traducción: Marco Aurelio Almarini). Madrid: Santillana de Ediciones.

Escárate, Tito. 1993. *Frutos del país: historia del rock chileno.* Santiago: INJ y Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes FONDART, Ministerio de Educación.

Fahrenkrog, Laura. 2006. *El arpa en Santiago de Chile durante la Colonia.* Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología. Santiago: Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Frith, Simon y Angela Mc Robbie. 1990. "Rock and Sexuality" (1978), *On Record. Rock, Pop and the Written Word. London:* Routledge.

Gaar, Gillian. 1992. *She´s a Rebel: the History of Woman in Rock & Roll.* Washington: Seal Press.

Green. Lucy. 1993. *Music, Gender, Education.* Cambridge: University Press, pp. 219-253.

Kirkwood. Julieta. 1987. "Patriarcado y poder", en *Feminiarios,* Santiago: Ediciones Documentas, p. 50.

Koskoff, Ellen (Ed.). 1989. *Women and Music in cross cultural perspective.* Illinois: Illini Books Edition.

López Cano, Rubén. 2005. "Los cuerpos de la música", Introducción al dossier *Música, cuerpo y cognición, Revista Transcultural de Música,* N° 9, disponible en http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm

Maturana, Humberto. s/f. "Modo de vida y cultura", disponible en www.enfocarte.com/4.23/filosofia.html

_____. 1995. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo.* Santiago: Universitaria.

Mc Clary, Susan. 1992. *Feminine Endings: music, gender and sexuality.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Montecino, Sonia. 2004. "Hacia una antropología del género en Chile", *Mujeres: espejos y fragmentos,* Santiago: Catalonia, pp. 21-35.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales.* Barcelona : Paidós.

Ojeda Figueroa, César. 2004. "Lo masculino y femenino desde una biología mínima: el acto de amor primero", *Mujeres: espejos y fragmentos,* Santiago: Catalonia, pp. 35-47.

Palmiero, Tiziana. 1996. *El Arpa en Chile.* Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Peña, Cristóbal. 2002. *Cecilia: la vida en llamas.* Santiago: Planeta.

Ponce, David. 2008. *Prueba de Sonido.* Santiago: Ediciones B.

Quiroga, Daniel. 1978. "Rosita Renard en el recuerdo", *Revista Musical Chilena,* XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 131-136.

Raha, María. 2005. *Cinderella´s Big Score: women of the Punk and Indie Underground.* Emeryville: Seal Press.

Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música.* Madrid: Narcea.

Reynolds, Simon y Joy Press. 1996. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock ´n´ Roll.* Harvard: Harvard University Press.

Robertson, Carol E. 1989. "Power and Gender in the musical experiences of Women", en *Women and Music in cross-cultural perspective,* (Ed:Ellen Koskoff), Chicago: Illini Books, pp. 225-244.

Salas, Fabio. 1998. *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock.* Santiago: LOM.

_____. 2006. *Aguaturbia. Una Banda Chilena de Rock.* Santiago: Bravo y Allende.

_____. 2009. "Mira, niñita: apuntes sobre creación y experiencia cultural de rockeras chilenas"; *Tercer concurso de ensayo en humanidades contemporáneas,* Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 9-50.

Scott, Joan. 1990. "El género: una categoría útil para el análisis histórico", *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea,* (Ed. James y Mary Nash), Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, pp. 23-56.

[S/A]. 1965. "María Teresa y su primer camión", *Ritmo* N° 1, Santiago: Editorial Lord Cochrane, p. 5.

Solie, Ruth A. (Ed.). 1997. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music scholarship.* Los Angeles: University of California Press.

Sordo. Pilar. 2005. *¡Viva la diferencia! Y el complemento también.* Norma. Santiago.

Tagg, Phillip. 1982. "Analysing Popular Music", disponible en http://tagg.org/articles/pm2anal.html (Consulta: 23 de abril de 2007).

Van Zoonen, Liesbet. 1994. *Feminist Media Studies.* Londres: Sage Publications.

Viñuela, Laura. 2004. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK ediciones.

Sitios web:

Archivo Rock Store: www.archivorock.cl

www.non.cl

Musicapopular.cl: www.musicapopular.cl

Ensamble Serenata. 2009. *Por las calles*. Santiago: Producción independiente. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Obras: *Viento del Sur* / *Al galope* / *Sus ojos se cerraron* / *Una ventana de estrellas* / *La juguetona* / *Reencuentro* / *Violeta María* / *Antonia* / *Zénite* / *En el portal* / *La Cruz de Mayo* / *Contradanza* / *Hualpén* / *Por las calles*.

Intérpretes: Claudio Acevedo; Hernán Jara; Mauricio Valdebenito; Guillermo Milla; Pablo Seguel; Gonzalo Ramos.

Es ésta la tercera producción discográfica del grupo Ensamble Serenata. Luego de debutar en 2003 con el CD *Puertas* y de continuar con otra grabación en 2005, el quinteto inicial es actualmente un sexteto integrado por dos miembros originales: Guillermo Milla en oboe y arreglos, y Hernán Jara en flautas y zampoña. El conjunto se nutre hoy con los aportes de Claudio Acevedo en cuatro, charango, tiple, acordeón, arreglos y composición; Mauricio Valdebenito en guitarra, mandolina, *batá* y composición; Pablo Seguel en contrabajo, bajo acústico *fretless* y guitarrón mexicano; y Gonzalo Ramos en percusión latina y canto.

A pesar del cambio en sus integrantes, Ensamble Serenata mantiene su concepto inicial de interpretar piezas basadas en ritmos latinoamericanos, integrando instrumentos de larga tradición clásica -como el oboe y la flauta traversa- con otros de diferentes folclores regionales; todo ello a partir de su formación musical de conservatorio, lo cual se traduce en una interpretación clara y precisa, sumada a arreglos refinados y sin excesos, gracias al empleo dosificado del contrapunto y las rearmonizaciones. La habilidad demostrada en los arreglos, atenúa el pie forzado que implica trabajar con flauta y oboe como principales melodistas y contramelodistas; más aún, su armonía enriquecida y el diálogo con las cuerdas hacen más variado el universo tímbrico de la agrupación.

Si seguimos la pista a la propuesta del conjunto desde sus inicios en 2002, observamos que sus integrantes han llegado al presente a un punto de equilibrio en relación a sus primeras grabaciones, en las cuales predominaba un enfoque más academicista de la interpretación. Su disco inaugural fue sin duda heredero de la experiencia previa de conjuntos como Hindemith 76 y Latinomúsicaviva, en la década del setenta. Hoy el concepto de ejecución de la agrupación está más cerca de lo desarrollado por Inti Illimani en su etapa europea, lo cual brinda a sus interpretaciones un aire de frescura y espontaneidad adicional.

En gran medida, a lo anterior contribuye el hecho de que los integrantes más jóvenes del grupo provengan de la práctica de música popular; Seguel posee experiencia en jazz y rock, y Ramos en repertorios afroamericanos. Ambos además, han cursado carreras de música en la Universidad de Chile y en la Escuela Moderna respectivamente. Ello los habilita para sintonizar con el resto de los músicos de Ensamble Serenata. Pertenecientes a otra generación, estos últimos han mostrado interés en la música popular, incursionando en su repertorio no obstante poseer formación

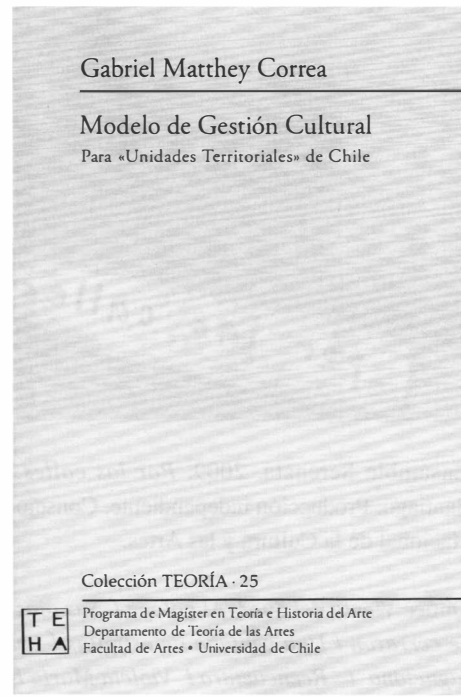
prioritariamente académica, si bien ese perfil ha ido cambiando gracias al espacio que, en nuestro medio, algunas instituciones de educación superior han brindado a la enseñanza sistemática de la música popular.

En dicho contexto de trabajo, el presente CD de Ensamble Serenata pasea por ritmos latinoamericanos como tonada, joropo, landó, samba o bolero, incluyéndose además dos piezas cantadas -una de ellas, un tango en la voz de Gonzalo Ramos, quien a su interpretación vocal imprime un muy personal estilo, alejado de los convencionalismos del fraseo del tango arrabalero.

A lo anterior se agrega el aporte composicional de Claudio Acevedo y Mauricio Valdebenito. Las cuatro piezas de Acevedo aquí presentes (como *Viento del sur* y *Violeta María*) se caracterizan por la precisión rítmica y polifónica a partir de los ritmos tradicionales que aborda, mientras que Valdebenito contribuye con tres creaciones que exploran una veta más especulativa (como *Hualpén* y *La cruz de mayo*), rica en atmósferas y ambientaciones. A ello se suman composiciones de autores locales como Elizabeth Morris (*Al galope*) y Guillermo Rifo (*Reencuentro*), que el grupo recrea con pleno dominio de la sonoridad de conjunto, como si se tratara de algunas de sus piezas originales.

Ensamble Serenata ha sido ya invitado al extranjero como representante de la música nacional. Y seguramente lo seguirá siendo pues, gracias a su propuesta musical, es un auténtico exponente de nuestra cultura latinoamericana mestiza, vista y vivida desde la sensibilidad musical chilena.

Álvaro Menanteau
Instituto Profesional
Escuela Moderna de Música y Danza



Gabriel Matthey Correa. 2010. *Modelo de Gestión Cultural para Unidades Territoriales de Chile.* Santiago de Chile: Colección Teoría 25, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

EL MODELO EN LA BOTELLA

Una botella de vodka -ruso- y varios vasitos pequeños, adornaban la mesa desde la cual Gabriel Matthey y sus compañeros expondrían el "modelo ingeniero de relación del Estado con las artes", sistematizado por Chartrand[1]. Era la clase postrera del curso de Políticas Culturales del Magíster en Gestión Cultural, y correspondía entregar su disertación al último grupo. La pasión con que, en pleno siglo XXI, esos estudiantes expusieron las características del modelo ruso -autoritario y poco participativo- practicado por zares y sóviets, los hizo acreedores

1. Publicado en 1989. "The Arm's Lenght Principle and The Arts: An International Perspective - Past, Presente and Future", en *Who's to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support,* (Eds. M.C. Cummings Jr & J. Mark Davidson Schuster), NYC: American Council for the Arts.

de una buena nota y merecedores del trago de vodka con que -parodiando a Pedro el Grande, quien promovió la cultura con similar incentivo- celebramos el fin del curso.

El "detalle" perteneció a Gabriel, gran domador de amplitudes, capaz de abarcar mucho más que de apretar, rasgo que, una vez más, revela en su libro *Modelo de Gestión Cultural para Unidades Territoriales de Chile*, publicado en la colección arriba mencionada.

Uno de los primero graduados del Magíster en Gestión Cultural de la misma Facultad, Matthey despliega aquí un gigantesco esfuerzo por desarrollar un modelo en tierra baldía, donde hay poco -lo que es casi una exageración: debo decir casi nada- adelanto de conceptos y escasa reflexión práctica. Se propone así un objetivo mayor que pasa por desglosar la que entiende como dinámica cultural del inicial siglo XXI a formular un recetario o manual de consejos para los gestores que actúan en el territorio nacional.

Decía que hay poco desarrollo de conceptos; y se nota. Matthey escabulle esa limitación esgrimiendo algunas definiciones, por naturaleza pobres, mezcladas con afirmaciones notablemente acertadas como "existe una correspondencia directa entre el proyecto de desarrollo cultural y el espacio arquitectónico que lo cobije" (p. 46). Más adelante, y afirmándose en experiencias recogidas, recomienda, por ejemplo, a las Corporaciones sin fines de lucro por sobre las Fundaciones de similar característica (p. 59); se manifiesta partidario de las "marchas blancas" previo a echar a andar un centro cultural; sugiere con énfasis la necesidad de escabullir las condicionantes políticas que suelen venir de autoridades elegidas, como los alcaldes (p. 57); y usa metaforones, como aquél relativo a los dos brazos acogedores de un centro cultural, con obviedades como la necesaria participación comunitaria y la consecuente accesibilidad del espacio (p. 47).

Matthey es sin duda un pionero, y su publicación lo deja en evidencia, así como también queda a la vista la necesidad de que las universidades profundicen en la investigación vinculada a la gestión cultural y las políticas culturales; desafortunadamente, muchas casas de estudio se preocupan más (y peor) de crear diplomados o postítulos de dudosa categoría y escasa duración, algunos de los cuales abortan al primer intento por falta de matrícula.

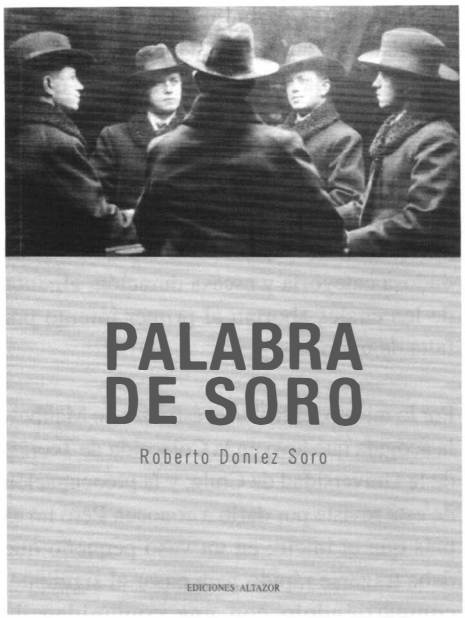
Por lo mismo, es loable el esfuerzo de Matthey, la acogida que tuvo en la Colección de Teorías de la Universidad de Chile, y la preocupación de esta revista por darlo a conocer. Pero no es más que el inicio, en un vaso pequeño que debe tragarse rápido para pasar al siguiente, compartiéndolo con una comunidad de gestores culturales cada vez mayor y a la que muy pronto no le va a bastar con un trago así de inicial.

No olvidemos que Pedro el Grande usó el vodka para atraer a los hombres de San Petersburgo, mientras que a las mujeres ofrecía un tazón de café para que conocieran por primera vez un museo. Más tarde, los zares construyeron esa maravilla que es L'Hermitage, poseedor de tres millones de piezas, en tanto que numerosas estaciones del metro moscovita eran convertidas en el museo del pueblo por sus sucesores comunistas.

Y todo comenzó con un vaso de vodka. Sólo bastaría que el aperitivo ofrecido por Matthey transitase por similar destino y tengamos pronto grandes museos y un metro cultural.

Aunque estemos sólo en el inicio del comienzo.

Arturo Navarro
Director Ejecutivo del
Centro Cultural Estación Mapocho
Universidad de Chile



Roberto Doniez. 2011. *Palabra de Soro.* Valparaíso: Ediciones Altazor.

Siempre es grato dar la bienvenida a una publicación sobre músicos chilenos. Más aún cuando se trata de una figura como la de Enrique Soro, icónica en vida musical nacional, pero que -salvo excepciones- la frágil memoria histórica prácticamente ha olvidado.

Palabra de Soro es producto de una iniciativa de Roberto Doniez, nieto por parte materna de Enrique Soro, matemático de profesión y último depositario de un cuerpo de documentos que, luego de diversas vicisitudes, pudo finalmente inventariar y organizar, como explica en la "Presentación" del libro. Si bien el legado incluye música, programas, documentos personales, correspondencia y fotos, fueron dos álbumes de recortes de diarios y revistas los que iluminaron esta publicación, siendo el principal criterio de selección que aquellos incluyeran "la voz" de Soro. De este modo, el libro reúne un total de cincuenta reproducciones -muchas completas-, en su mayoría de periódicos y revistas de la época más su transcripción textual, aunque también se incluyen algunas cartas y documentos. Organizados cronológicamente, todas ellas contienen identificación de la fuente -por lo general manuscrita en el original-, y abundantes notas al texto principal elaboradas por el propio Doniez. Una decena de fotos ilustra además distintas circunstancias y épocas de la vida de Soro. A cargo del musicólogo José Manuel Izquierdo, el prólogo -vehemente y certero- da cuenta del contexto, lo que permite al lector comprender por qué Enrique Soro y su música desaparecieron de pronto de la escena nacional, al mismo tiempo que deja la puerta abierta a una revisión de la historia musical chilena hasta ahora conocida. El libro se cierra con referencias bibliográficas y un índice general de nombres, secciones siempre valoradas por quienes buscan referencias más específicas.

No es el caso hablar aquí de la indiscutible importancia que tuvo la acción institucional de Enrique Soro, ni su valioso aporte en los campos de la interpretación y de la composición, temas que ciertamente se reflejan en los textos, y que han sido ya tratados, por ejemplo, en el estudio integral sobre el maestro realizado por Raquel Bustos y publicado en 1976 en *Revista Musical Chilena* (XXX/136-36, octubre diciembre, pp. 39-76). Pero sí me interesa destacar que Soro, en efecto, se expresó públicamente sobre distintas materias, lo cual revela parte de una personalidad hasta ahora casi desconocida, al menos para numerosos músicos y estudiosos.

Recorrer las páginas del libro nos lleva a momentos y escenarios diversos en los que Soro se desenvolvió. Nos informa también sobre su gravitación en el ámbito cultural de país y, sobre todo, permite acceder en primera persona a la otra cara -o versión, si se quiere-

del relato sobre determinados momentos y acontecimientos de la historia de la música nacional.

El marco temporal que abarcan los escritos es de 1899 a 1952, y una somera revisión de éstos arroja material sobre informaciones diversas: homenajes que se le rindieron y discursos que pronunció, cartas, tarjetas y otros documentos escritos de su puño y letra, entrevistas concedidas a medios nacionales e internacionales y comentarios efectuados por él sobre actuaciones de distintos artistas.

El cuerpo más voluminoso de textos -casi una treintena- se encuentra en las entrevistas que ofreció. De ellas, casi dos tercios corresponden al período 1918 -1927, uno de los más conflictivos de la institucionalidad musical y que le correspondió vivir primero desde su cargo como Subdirector del Conservatorio Nacional de Música -desde 1907-, y luego como Director y profesor del establecimiento a partir de 1919 y hasta 1928. Con frecuencia, el entrevistador lo conduce a recordar sus inicios, aprendizaje y experiencia formativa en Italia; varias de las conversaciones parten por allí. No obstante, rápida y paralelamente se trasluce la amplia visión de mundo que Soro poseía, y el estrecho vínculo que entabló con intérpretes y compositores europeos y latinoamericanos -puertas que se le abrieron, no sin esfuerzo, gracias a sus méritos interpretativos como pianista y director, y a su sólida formación en el campo composicional-. En tal sentido, salta a la vista su afán de internacionalización, tanto de su propia producción como de la música chilena en general; vale decir que no muchos de sus coetáneos tuvieron la posibilidad de presentarse en tantos escenarios, de obtener un contrato de varios años con Schirmer para editar su música, de grabar sus obras en rollos para la Aeolian Company, o discos en la Columbia Gramophone Company, como él mismo se encargó de informar a su regreso de Estados Unidos en 1916.

Pero así como fue entusiasta para comentar sus logros, también queda en evidencia su firmeza y determinación para exponer ideas y puntos de vista, tanto al responder en su rol directivo del Conservatorio, como al exponer sus principios estéticos en su papel de intérprete y (o) compositor. De este modo, por ejemplo, no vaciló en denunciar públicamente el deterioro del edificio del Conservatorio o la falta de preocupación del Gobierno por mejorar el presupuesto, declarando que "... no hay un solo establecimiento en el país que cuente con un presupuesto más bajo en relación a su número de alumnos" (p. 114). En otro ámbito -el educativo-, se opuso abiertamente a algunas proposiciones de reforma, como fue el caso -según dijo- de "esa extraña idea de que nuestro conservatorio debe formar coristas para la Opera", como propició Eleodoro Ortiz de Zárate en 1919 (p. 113). En esa misma línea, no menos categórico fue para pronunciarse sobre la misión del Conservatorio, afirmando que "El Conservatorio de Música no es, como erróneamente creen muchos, un criadero de genios. El genio nace. La educación no hace sino desarrollar sus condiciones enseñándoles la ciencia de su arte..." (p. 197).

En el plano estético tampoco evadió respuestas y fue explícito, consecuente y honesto en manifestar preferencias y reparos, en especial frente al entonces llamado "modernismo", cuestión en boga ya antes de los años veinte. Cabe recordar que en 1916 la revista *Los Diez* proclamaba en su "Presentación" que se debía "Dar forma a un noble anhelo de purificación artística", lo cual significaba impulsar el modernismo para remover los cimientos de la estética tardo-romántica vigente -a la cual Soro adscribió-, tan criticada por los intelectuales del grupo Los Diez como por sus sucesores, la Sociedad Bach. Así, en 1923 debe haber

causado ruido que, por una parte, se manifestara positivamente frente a lo que él llamó "un modernismo equilibrado, que busca nuevas orientaciones y nuevas fuentes de concepción" y, por otra, en desacuerdo con el "modernismo desequilibrado ... exagerado..." que ha pretendido "romper los moldes más esenciales del arte musical, como es uno de ellos, la melodía..." (p. 175). Me aventuro a pensar que el mero hecho de nombrar a Stravinsky entre los representantes de esta última tendencia debe haber horrorizado a unos cuántos.

No menos interesante es la habilidad y capacidad de análisis estético que Soro muestra al pronunciarse sobre artistas de su época, en columnas que se perfilan como críticas musicales personalizadas. Con sensibilidad, pero también con juicio técnico, se refirió en ellas a músicos nacionales como los pianistas Rosita Renard, Osvaldo Rojo y Juan Reyes, sin olvidar a Claudio Arrau o al tenor Pedro Navia. Junto con alabar la "técnica perfecta" de Rosita Renard por ejemplo, apunta que, "cosa rarísima en casi todos los pianistas, conoce admirablemente el difícil manejo de los pedales". En otro caso, como el de Pedro Navia, elogia el timbre y la afinación, y llama la atención sobre su "vocalización perfecta, que permite al público percibir en qué idioma canta y orientarse, sobre todo, en las ideas de la letra o argumento [...]". Pero además, y sin tapujos, califica de "ignorancia" la actitud de un auditorio que, teniéndose por "refinado", reacciona con inmerecida "frialdad e indiferencia" ante la presentación del cantante (p. 58). En esta misma línea, pero en un plano más general, hay un par de recuentos sobre la actividad musical nacional -1917 y 1918-, en los que, con clara visión del acontecer, sintetiza aquellos aspectos de mayor relevancia. Al igual que en los textos antes referidos, aunque de modo más breve, no falta el juicio técnico y estético.

Podrían mencionarse numerosos ejemplos, pero bien vale la pena que el propio lector, página a página, encuentre impresiones y relatos de Soro sobre escenarios, músicos e instituciones nacionales y extranjeras, reflexiones en torno a su concepción de la enseñanza, y opiniones sobre las políticas culturales o el medio nacional, entre variados otros temas. No está de más decir que, si está enterado de la historia musical chilena, notará inmediatamente dos caras de una misma moneda, sobre todo si es conocedor de la revista *Marsyas*, las memorias de Domingo Santa Cruz o los escritos de Vicente Salas Viú, por mencionar solo a algunos conspicuos historiadores y críticos de la vida musical nacional.

Ciertamente, Soro no ha sido el único músico que sufrió una suerte de relegación; marcados también por aquel sino están varios maestros que inauguraron el siglo XX y se convirtieron en personalidades fundacionales. Por tal razón, cabe agradecer que, sin ser músico -como Doniez-, un familiar de un músico haya tenido la generosidad de compartir parte de un legado al cual seguramente nunca hubiésemos tenido acceso si no es de esta forma. Es de esperar que este libro anime a otros a abrir sus baúles, lo cual, junto con rescatar patrimonio e informar a lectores interesados en la música y los músicos nacionales, puede motivar investigaciones que aporten con nuevas visiones y perspectivas.

Carmen Peña F.
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
INSTITUTO DE MÚSICA

REVISTA *RESONANCIAS:* PAUTA EDITORIAL

1. Revista *Resonancias* recibe colaboraciones inéditas en español y en portugués sobre música.

2. Se privilegiará la publicación de artículos sobre Chile y Latinoamérica. La sección "Estudios" está destinada a comunicaciones de investigación, en tanto que "Reflexiones" a ensayos.

3. Los textos se envían por correo al director de *Resonancias*, Alejandro Guarello. Dirección: Instituto de Música. Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Avda. Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Providencia. Santiago de Chile. Contacto email:aguarell@uc.cl

4. Los autores deben remitir 2 copias impresas a doble espacio del trabajo y un CD con las características que se detallan en el Nº 6. En ambos casos se debe incluir una reseña biográfica del o los autores, además de la dirección postal y electrónica.

5. La extensión máxima de los textos para "Estudios" es de 8.000 palabras, incluyendo la bibliografía. Si consignan láminas, gráficos y (o) ejemplos musicales se debe considerar su equivalencia. El número de palabra para los ensayos de "Reflexiones" es de 3.200. En ambos casos los textos deberán incluir un resumen en español, al comienzo, que no exceda las 100 palabras, además de palabras claves.

6. Los textos impresos se remitirán junto al CD en programa Word, formato RTF. Los ejemplos musicales se recibirán en programa Finale, Sibelius, Encore o escaneados como ilustración en formato jpg de 300 dpi de resolución.

7. Los ejemplos musicales, gráficos o ilustraciones deben estar claramente ubicados e indicados en el texto. El nombre y apellido del autor así como la actividad e institución a que pertenece (si corresponde), se colocará a continuación del título del trabajo.

8. La bibliografía, organizada alfabéticamente por el apellido del autor, se ubica al final del artículo. Las entradas se realizan como los ejemplos siguientes:

* Libros:
Feliú, Guillermo. 1970. *Santiago a comienzos del siglo XIX*. Santiago: Andrés Bello.
Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

* Artículo (o capítulo) de libro, diccionario u otros similar:
Vicuña, Manuel. 2001. "Sociabilidad ilustrada". *La Belle Époque chilena*. Santiago: Editorial Sudamericana. pp. 85- 98.
Peñín, José y Sonia García. 1999. "Himno (II). XX-Venezuela". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (editado por Emilio Casares). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), vol. VI. pp. 325-326.

* Artículo de revista:
Mendívil, Julio. 2002. "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana", *Revista Musical Chilena*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 63-78.

* Fuentes manuscritas: se agruparán en listado aparte, en forma cronológica.

9. Las referencias bibliográficas pueden colocarse en el transcurso del texto entre paréntesis o en notas a pie de página numeradas correlativamente. En ambos casos se señala apellido del autor seguido de año de publicación y las páginas a que se hace referencia. Por ejemplo:

Lavín 1967:36-37.
Collier y Sater 1999:127, 133.

Para evitar abreviaturas (*op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, u otras), referencias a una misma publicación dos o más veces seguidas deberá consignar igualmente todos los datos.

10. Los permisos de reproducción de material sujeto a derechos de autor son de exclusiva responsabilidad de los autores.

11. *Resonancias* se reserva el derecho de efectuar correcciones de rigor editorial de los artículos aceptados.

CICLO ELEMENTAL O PROGRAMA DE EXTENSIÓN DOCENTE CURRICULAR

El Ciclo Elemental imparte cursos
cuyos contenidos programáticos se reconocen
como requisitos de ingreso a la etapa universitaria, de preparación para la prueba especial de ingreso a la carrera universitaria
(Licenciatura en Música) y de complemento mínimo
a la formación instrumental elemental.

Cursos: Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Viola da gamba, Flauta Dulce, Flauta Traversa, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompeta, Trombón, Corno, Saxofón, Guitarra, Laúd, Piano, Percusión, Canto, Taller de Lenguaje Musical y Clavecín

PROGRAMAS UNIVERSITARIOS DE PREGRADO

Grado de Licenciatura en Música (4 años)
Opciones: Composición, Musicología, Interpretación, Teoría y Literatura Musical,
Título de Intérprete Musical (1 año)
Menciones: Instrumento, Canto o Dirección Coral

XVI ESCUELA INTERNACIONAL 2011

Profesor Néstor Zadoff (Argentina) Dirección coral
Profesor Mario Ancillotti (Italia) Flauta
Profesor Alfonso Padilla (Finlandia-Chile) Musicología
Profesora Maria Martinova (Bulgaria) Piano y Música de Cámara
Profesor Zoran Dukic (Croacia) Guitarra
Profesora Marcela de Loa Holzapfel (Alemania-Chile) Canto
Profesor Raúl Orellana (Italia-Chile) Violín barroco
Profesor Manuel de Grange (Francia-Chile) Música antigua
Profesor Brian Lewis (EE.UU.) Violín y viola

Informaciones : Pontificia Universidad Católica de Chile. Campus Oriente. Instituto de Música. Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Providencia.
Fono: 6865224 - 6865097. Fax: 6865250.